CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 133

ENERO 1961



CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

133

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 2440600

MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos que se le envían espontáneamente. Su contenido puede reproducirse en su totalidad o en fragmentos, siempre que se indique la procedencia. La Dirección de la Revista no se identifica con las opiniones que los autores expresen en sus trabajos respectivos.

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. "Librería La Universitaria". Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—D. Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro,* Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora Gral. de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Rep. de Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Ciudad Trujillo* (Rep. Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Bocaya y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador). — Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avd. Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (Rep. El Salvador).—Don Manuel Peláez. P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas). — Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Rep. Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Rep. Guatemala).—Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—PP. Paulinas. Casa Cural. Apartado, núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras). Librería "La Idea". Apartado Postal, 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Pl. de Arango, 3. *Panamá* (Rep. de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gereonstrasse, 25-29. *Koln* 1, Postfach (Alemania). — Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (France).—Librairie Mollat. 15 rue Vital Carles. *Bordeaux* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal).—Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (STH.). *Dublín* (Irlanda).

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

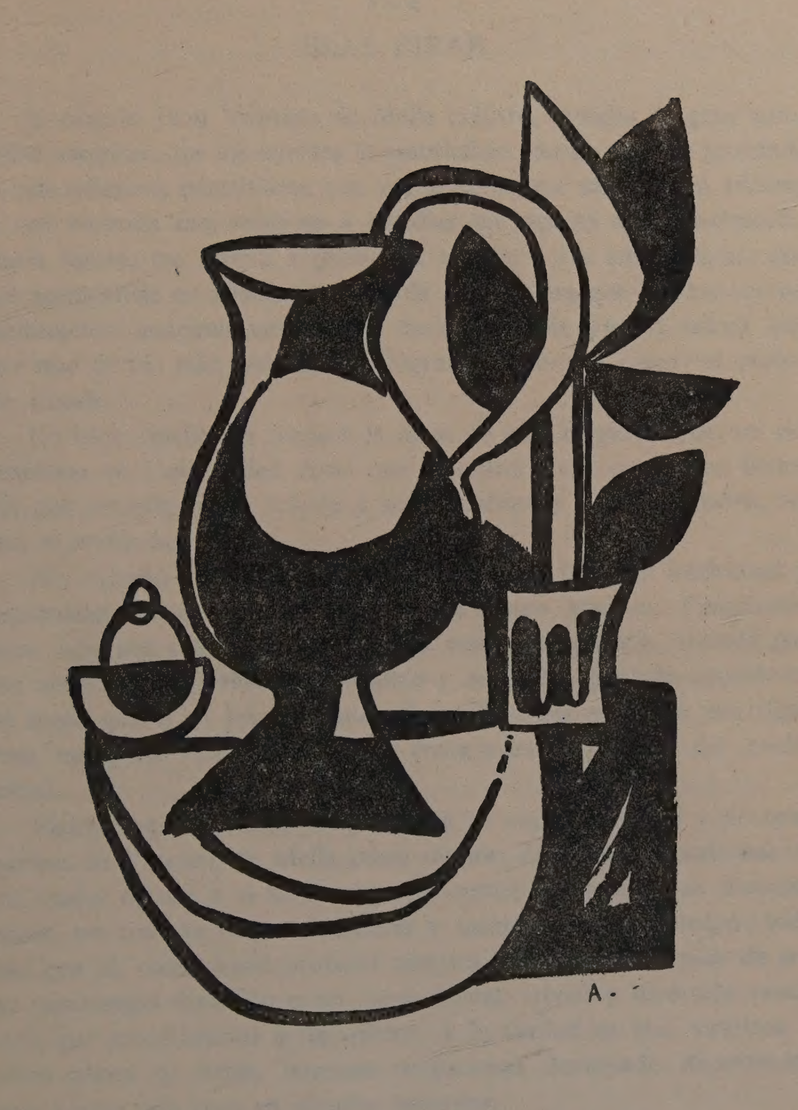
Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 2440600

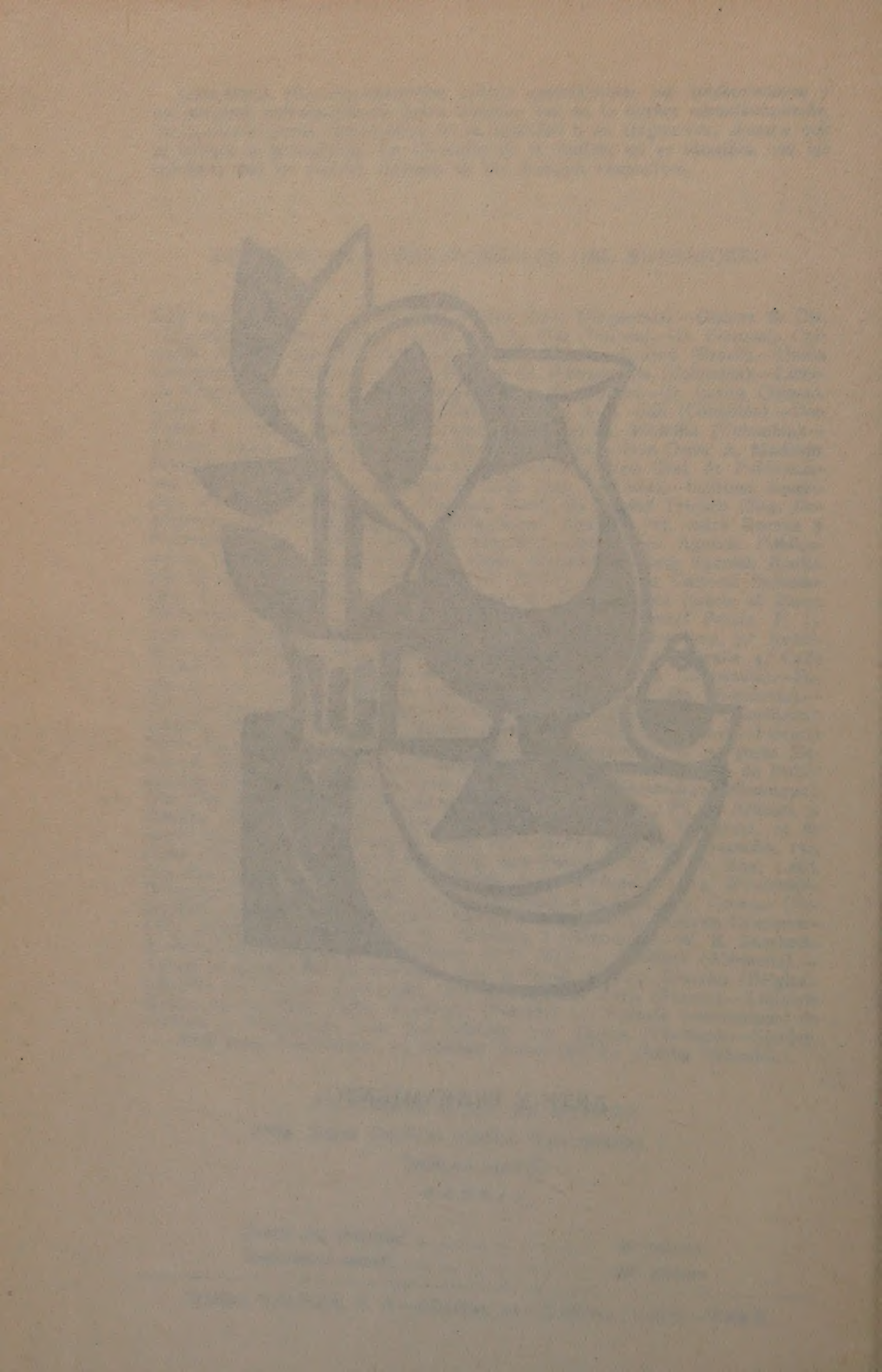
MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual... ... ... 190 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 2215865.—Madrid.



ARTE Y PENSAMIENTO



JUAN VAZQUEZ DE MELLA, EL ORADOR DE ESPAÑA (*)

POR

BLAS PIÑAR

Si cuando Juan Vázquez de Mella hablaba, testigos de gran autoridad aseguran que los oyentes le escuchaban con un silencio profundo y casi religioso, permitidme que yo, al acercarme también en silencio y con emoción casi religiosa a estudiar un aspecto de su extraordinaria figura, me atreva a pediros a vosotros, sus admiradores, que me acompañéis en idéntica tensión de ánimo, para que ligados por un sentimiento unánime atinemos a comprender la justicia entera con que uno de sus más esclarecidos biógrafos le designa como "el orador de España".

No hace mucho, en torno a la mesa de un Colegio Mayor, un catedrático de Universidad decía que la oratoria era un género literario que permite tratar frívola y superficialmente de cosas graves, serias y profundas.

Me extrañó escuchar de persona muy bien formada intelectual y espiritualmente afirmación tan rotunda como errónea. Pensándolo bien, tuve por cierto que la campaña contra la oratoria, avalada por sus abusos, había calado muy hondo y se había apuntado seguidores en zonas que, a mi juicio, estaban defendidas del error por una rigurosa exigencia crítica y por un conocimiento aceptado del medio social.

Planteo aquí el tema, porque antes de seguir adelante y de ocuparnos de Vázquez de Mella como orador, debemos preguntarnos si un orador cuenta y si la obra que el orador produce en su discurso puede ser tomada en consideración y examinada con seriedad; toda vez que si, como aquel profesor asegura, la oratoria no pasa de ser un pasatiempo divertido o un juego trivial, trivial y divertido resultaría que estudiásemos a un orador; y la verdad es que, vosotros y quien ahora os habla, tenemos ocupaciones demasiado importantes para perder una hora en simples bagatelas.

Pero aquel profesor estaba equivocado. Lo primero fué la palabra, como dice San Juan, y no la acción, como escribe Goethe. La palabra de Dios, sobre la nada, fué creando la luz y los astros y los seres todos y el hombre, y esa misma palabra, hecha carne en Jesucristo,

---

(*) Conferencia pronunciada en la Cámara de Comercio de Madrid el día 11 de mayo de 1960.

al redimir a la humanidad, en cierto modo cierra la creación para hacer surgir de un mundo sumergido en las tinieblas del paganismo un mundo nuevo iluminado por la gracia.

De tal modo la palabra importa que el signo diferencial entre la bestia que siente y se mueve y el hombre que también goza de movimiento y de sensibilidad, radica en la palabra. La creación inanimada suena; el animal, jugando con el instinto, grita; sólo el hombre, articulando la voz, pronuncia y emite la palabra. Si el hombre fué creado a imagen y semejanza de Dios y si Dios se manifiesta al hombre en su palabra, de tal forma que por ella conocemos a Dios y Dios en ella se nos ha revelado, es evidente, de igual modo, que por la palabra el hombre da a conocer su semejanza con la divinidad y en ella y por ella sorprendemos la luz interior y divina que produce dicha semejanza.

Pero la palabra es siempre veladura, instrumento y mediación y, como tal, sirve en el coloquio y en el lenguaje ordinario. En la medida en que la palabra se torna instrumento dócil del pensamiento y de la pasión que la mueven, transmitiendo y transparentando su carga espiritual, en esa medida la palabra se transforma en vehículo de la elocuencia y el lenguaje se aúpa al orden supremo de la oratoria. Estimándolo así, Plutarco escribe que la palabra es un don de los dioses y que, por medio de ella, se esparce el espíritu sobre el mundo, y entre nosotros Juan Fernández Amador de los Ros asegura que el discurso en que la oratoria se refleja se dirige de un modo absoluto al alma y su fin no es otro que adueñarse de sus potencias.

Los que abominan de la oratoria debieran saber, antes de excomulgarla, que la oratoria no es un pasatiempo de acústica recreativa, ni mucho menos, como algunos creen, un ejercicio fonético, falto de jugo mental y desprovisto de ideas, fruto del achaque o manía de un simple e infeliz perturbado. La oratoria supone y se endereza al comercio espiritual de muchas almas y supone una encarnación del hombre que las pronuncia en las palabras que le sirven de instrumento.

Sólo en la palabra que se pronuncia puede caber, con toda su expresión y su brote germinal, el estado y el anhelo de un alma. Y cuando las palabras son insuficientes —conocéis el dicho "no tengo palabras para expresarlo"— aún queda el gemido, el talante, el ademán y el gesto que acompañan al discurso y ayudan al orador en el difícil cometido de su empresa.

Vamos, pues, para entendernos, a colocar las cosas en su sitio. No hay oratoria en la verborrea sin sustancia, ni en la charla insípida, ni siquiera en los párrafos tersos y brillantes. Hay oratoria cuando

el alma del que dice se proyecta al exterior y se anuda a las almas de aquellos que le atienden. El presupuesto indispensable radica en una pasión "pathos" o "etos", vehemente o tranquila, como dice Quintiliano, que la razón ordena y el arte en el manejo de la palabra convierte en flúida y asequible. San Pablo intuyó como nadie para su gran oratoria sagrada la evidencia palpable de esta realidad cuando en el capítulo XIII de la primera de sus Epístolas a los fieles de Corinto, les dice: "Aunque yo hablara el lenguaje de los ángeles, si no tuviere caridad, vendría a ser como la campana loca que suena en vuestros oídos, pero que no acierta a conmover vuestros corazones."

Si tuvieran razón los que abominan de la oratoria, el ideal sería que, tornándonos mudos y sordos, nos entendiéramos por escrito; pero, decidme: ¿es que los soldados del Gran Capitán se habrían embravecido y animado en las duras jornadas de su pelea en los campos de Italia con una orden escrita en la cual con desgana leyeran: "No os preocupéis, esos incendios son la iluminaria de la victoria"? O es que acaso hubiera tenido mayor efecto, más expresión, más fuerza y más energía dialéctica un artículo publicado al día siguiente en un periódico de Madrid como réplica al diputado Suñer y Capdevila, de las Constituyentes de 1869, que pedía a la Cámara una triple declaración de guerra contra Dios, el Rey y la tuberculosis, que el gesto del Cardenal Monescillo, majestuoso y señorial, irguiéndose en su escaño, entre el clamor y el bullicio de los congresistas, y las advertencias de la campanilla presidencial, diciendo: "Señor Presidente, cuando oigo negar a mi Dios, me levanto y confieso."

No, señores; la elocuencia desata la mudez de los pensamientos. Como el propio Vázquez de Mella escribía, ningún pueblo muere o desaparece sin conceder la palabra a sus propias ruinas. De aquí que todos los pueblos que han tenido que contar algo a la historia o de los cuales la historia ha tenido que decir algo, hayan tenido oradores. El patriarca, el caudillo primitivo, el jefe tribal peroraban ante los suyos con la palabra, tan ruda como las piedras del período chelence, pero peroraban y pronunciaban discursos paleolíticos.

Moisés, a pesar de ser tartamudo, era tan orador que magnetizaba a su auditorio y le hacía peregrinar pendiente de su voz. Los profetas hebreos, como Ezequiel y Jeremías, fueron admirables oradores. Jesús se dirigía al pueblo en forma de discursos y de tales discursos que, como un retazo para abrir la mejor de las antologías, aún permanece con todo el sabor de la hora tibia en que fué pronunciado, el más emotivo de todos, el llamado Sermón de la Montaña.

¿Y quién concibe a Grecia sin Sócrates y sin los grandes oradores

del Pórtico del Liceo o de la Academia? ¿Acaso no son los diálogos platónicos otra cosa que certámenes de oradores? Roma, sin Cicerón y sus Catilinarias es lo mismo que la Edad Media sin Pedro el Ermitaño convocando a los pueblos a la reconquista de la tierra sagrada. Y la Revolución francesa no acaba de entenderse sin traer a la memoria el recuerdo de Mirabeau y de Robespierre.

Si la oratoria, como dice Pemán, es la conciencia viva de un pueblo, se comprende que el orador, convertido en vocero de esa misma conciencia, se alce sobre la multitud y la interprete, la electrice y la azuce. El orador se yergue y se levanta sobre todos pronunciando su arenga. Plinio el joven, admirando al orador ideal que conduce y arrebata al pueblo, lo describe asomándose al abismo de las masas, elevándose a las cumbres del ideal, navegando con el esquife de su palabra entre el horror de las tempestades, con las cuerdas crujientes, el mástil doblado y el timón retorcido, triunfando del viento y de las olas como un dios hercúleo y valeroso de la tormenta.

La oratoria no puede ser, por lo tanto, menospreciada y ello ni siquiera a pretexto de que para el ejercicio de la misma sea de uso indispensable la memoria. La memoria no es, como han dicho algunos con ligereza, el talento de los tontos, porque, como afirma con gracejo el doctor Pulido, de cierto lleva bastante adelantado para dejar de serlo el que puede retener con facilidad las adquisiciones sabias que el espíritu se procura, y porque, como Quintiliano escribe, la ciencia tiene en la memoria su fundamento y en vano sería la enseñanza si olvidásemos todo lo que oímos.

Siendo tal la oratoria, cabe preguntarnos acerca de su enclave en el mundo artístico y del lugar que en el orden literario le corresponde.

Atendiendo a su finalidad artística, en ese orden literario podemos distinguir, siguiendo la pauta de Emilio Reus, entre la Poesía, que persigue tan solo aquella finalidad estética; la Didáctica, que procura la enseñanza, siendo la belleza un puro accidente de la forma de expresión, y la Oratoria, que persigue con el mismo rango un fin estético y la defensa o exposición de una verdad.

Así catalogada la Oratoria, gira entre la Estética y la Lógica, teniendo más de ésta que de aquélla cuando el género oratorio se acerca al llamado profesional o académico.

Pero en el género oratorio más extenso, en el político y en el sagrado, los valores estéticos de la oratoria son tan marcados que se acerca y se confunde a veces con la Poesía.

De aquí que sea falso aquello de que "el poeta nace y el orador

se hace". Por más que autores de prestigio traten de probarnos que con práctica el orador surge, lo cierto es que de igual modo que no hay poeta sin inspiración, no existen oradores sin elocuencia y que la inspiración lo mismo que la elocuencia son facultades del alma que no se aprenden con reglas ni artificios, sino que están infusas o concebidas como un don gracioso que la Providencia regala.

La inspiración y la elocuencia constituyen manifestaciones distintas del genio, pero tan próximas que ya Cicerón aseguraba que "finitimus oratori poeta", siendo comparable la inspiración que animaba la poesía de Homero y las estrofas de Virgilio, a la elocuencia que fulguraba en la oratoria de Demóstenes o en los discursos de Cicerón.

Los grandes oradores han sido siempre grandes poetas, almas capaces de intuir la verdad y la belleza; espíritus elegidos en los cuales se han dado cita la inteligencia, el corazón y el verbo.

Más aún, así como el poeta, como asegura Platón en sus Diálogos, tiene que esperar en vigilia impaciente los momentos aislados de la inspiración, los grandes oradores, líricos y épicos a la vez, se excitan y alientan con su propio arte, y de un modo paulatino vienen a raudales las ideas, el contacto entre las almas se inicia, el conjuro de la voz los libera de sus afanes y del cautiverio de las más íntimas preocupaciones. Es entonces cuando el orador, que quizá ha ido vacilante y tembloroso a la tribuna y al principio parece que se coloca a la disposición de la Asamblea llegándose a la misma y siguiendo sus pasos, al fin, conforme avanza el discurso, la encadena y la domina. El orador, conmovido como el poeta, conmueve a los que le oyen y pasa del fondo a la cabeza de la multitud. Vate y profeta, inspirado y elocuente, iluminado por el genio y argumentando con la lógica, rugiendo o suplicando con la llama en los ojos y el estremecimiento en la palabra, el orador consigue transformar al público en auditorio, suspender el ritmo de los corazones y acompasarlo y sujetarlo al movimiento de su ademán y a las inflexiones de su frase; convertirlo, en suma, por encima de las cabezas, de las pupilas y de las manos, en la gran figura inmensa y grande que recibe la palabra y anima para decir la siguiente.

El espectador, como la hebra que cruza por el telar, se convierte en urdimbre y esa urdimbre la forma, no sólo porque oye, sino porque oyendo comulga con la obra espiritual que el orador fabrica y se funde con ella, entregándole y rindiéndole su albedrío. Cada espectador, hecho auditorio, asiste al discurso en espíritu y en verdad, se suma a él, lo vive como propio, se moviliza y desprende de su

asiento, se incorpora a la marcha, al hilo de la idea, la siente agitarse y palpitar en su mundo interior, se fatiga, jalea, se crispa y se ríe y, cautivado y fuera de sí, calla o aplaude, que no sólo el aplauso, sino el silencio de un alma que recibe el toque de lo alto, es un signo elocuente y sincero de admiración.

Si el poeta por obra y gracia de la inspiración concibe su poema, integrado por varias estrofas cuyo metro difiere según las circunstancias, el orador, por gracia y por obra de la elocuencia, concibe su discurso que consta de distintos períodos, cuya dimensión y profundidad varía según el tema, la ocasión y el tiempo.

Sin inspiración no hay poeta, aunque el arte nos haya dado versificadores perfectos. Sin elocuencia no hay orador, aunque ese mismo arte nos haya proporcionado retóricos. El orador nace. Cicerón lo dijo ya crudamente al afirmar que los retóricos producen "non oratores, sed operarios linguae celeri et exercitata".

Mas si el orador nace y es inútil encender la lámpara en que el fuego o el combustible que lo alimenta se hallan ausentes, lo cierto es que la elocuencia se afina con el arte, que el genio se hace más agudo y eficaz con el canon, que el estudio unido a la facultad perfecciona a los oradores, porque, como el mismo Cicerón asegura, "non elocuentiam ex artificio, sed artificium ex elocuentia natum".

De todas formas, ese artificio o sujeción a la regla y al canon nace como una exigencia misma del genio, que observa de un modo natural la norma sin darse cuenta que la obedece. Y es que, en el fondo, el canon y la regla no aparecen como un llamamiento exterior, como un corsé que aprisiona y lastima, compele y aprieta, sino como un modo espontáneo de ser y de estar que modula y perfila, para ser perfecta o para asomarse a la perfección toda obra que pretenda llamarse artística.

La oratoria deviene así, elocuencia y arte, estética y lógica, inteligencia, corazón y verbo; "ars bene dicendi excientia", en frase de Quintiliano; el arte de persuadir con la verdad, según la definición de Sócrates; el arte de descubrir esa verdad de manera intuitiva, acercarnos a ella, desnudarla y hacerla visible a los oyentes por medio de una tangencia inmediata y mística, como quiere José María Pemán.

Si así podemos definir la oratoria, al orador podemos definirle como "vir bonus, dicendi peritus" y ello porque la personalidad es inseparable de una obra que viene caracterizada por una comparecencia ante el público, por un estar situado en la tribuna, expuesto a la contemplación y a la mirada de muchos, y esta compenetración sin

tapujos exige, para que el comercio espiritual se establezca entre las almas cuanto antes y sin cortapisas, que la bondad y la virtud, la honradez y la entrega generosa del que habla se presuponga y se trasluzca. Sin ella no será posible la unión de los corazones, el nexo sutil entre el que habla y aquellos que le escuchan, en que en definitiva la elocuencia consiste. Salustiano de Olózaga, con frase bella y contundente, glosa la definición clásica cuando dice: "Si el orador no es un hombre honrado, carece de autoridad su palabra y se desconfía de los motivos que le impulsan a hablar. Esta virtud ha de nacer de la más exquisita sensibilidad del alma, ha de apoyarse en el amor perenne e inmenso a la humanidad, en la simpatía por todos los que sufren, en el deseo vehemente de emplearse en su bien, en la indignación que produce la injusticia, en el valor que inspira el amor a la patria y en la disposición a sacrificarse por la defensa de la verdad, de la justicia y el bienestar del género humano."

El orador, hombre honrado, ha de ser perito en el hablar y, para ello, genio y arte, facultad y regla necesitan, como decimos, unas cualidades de índole natural o adquirida por la práctica y el estudio.

Fenelón señalaba que el dominio del tema objeto del discurso era indispensable, y con cierta ironía, fustigaba a los oradores de su tiempo indicando que algunos no hablaban porque estuvieran rellenos de verdades, sino que buscaban las verdades a medida que hablaban.

Sentado el dominio del tema y la nitidez de los conceptos, el orador requiere memoria feliz, observando Pulido que casi todos los afamados oradores presentan igual rasgo de semejanza en su biografía: que se distinguieron en su niñez por una memoria extraordinaria.

Imaginación y sensibilidad vivas, a fin de contagiar las ideas, las pasiones y los afectos; expresión vigorosa de unas y de otros y una dicción clara, rítmica, musical a veces, dotada de aquella melodía compuesta de inflexiones de voz y de timbres variados, necesaria para reflejar y traducir los estados diversos del espíritu.

Pronunciación y ademán, hasta el punto de que la declamación y el gesto del actor trágico —con la notable diferencia que existe entre aquel que recita lo ajeno y el que pronuncia lo propio— se apunta como ejemplo que el orador ni debe ni puede despreciar.

Cualidades de orden natural las unas; logradas con el ejercicio, la autocorrección y el estudio las otras; ni éstas, como ya dijimos, sirven si aquéllas no existen, ni éstas pueden abandonarse para que crezcan y viva en salvaje y ruda espontaneidad. Si Demóstenes era orador

por naturaleza, tuvo que corregir y pulimentar defectos graves que se oponían a la externa proyección de su elocuencia. Con chinas en la boca y recitando trozos de autores notables a orillas del Pireo, combatió su tartamudez, y afeitándose la mitad de la cabeza y de la barba, para verse forzado por la vergüenza a no salir de la cueva de su casa, donde se ejercitó con voluntad muy firme en la práctica de ejercicios oratorios, logró tal dominio del arte que, durante quince años, pronunció los más grandes y bellos discursos de la humanidad, y entre los mismos las famosas Filípicas y la obra maestra que llamamos la oración de Ctesifonte.

Ahora bien, suponiendo reunidas las cualidades indicadas, ¿dónde encontraremos al orador ideal? ¿En aquel que poniendo sus discursos por escrito procura aprenderlos y fijarlos con detalle? ¿O en aquel otro que, subido a la tribuna, improvisa sobre la marcha?

Don Antonio Maura, en el discurso leído con ocasión de su ingreso en la Real Academia de la Lengua, aconseja que el discurso no debe en ningún caso fijarse en la memoria, que, aun habiéndolo escrito, deben romperse las cuartillas, que nada hay semejante, a pesar de las incorrecciones del estilo de la eufonía y de la sintaxis a la frescura virginal de la elocuencia, al espectáculo de asistir al brote original de las palabras y que la fijación del discurso en la memoria, aparte de exponer al orador a las quiebras y desventuras de sus faltas, lagunas y vacíos, le hace siervo en lugar de señor de su obra.

De otro lado, Emilio Castelar sugería a sus discípulos, y los alentaba con su ejemplo, que el discurso mejor es el discurso que se escribe, se aprende, se ensaya y luego se pronuncia. En esta línea, sabido es que los grandes oradores griegos y romanos sostenían que la improvisación era un atrevimiento mercenario ajeno al noble arte de la oratoria, de tal manera que Demóstenes se negó a hablar, no obstante la excitación del pueblo, cuando no conocía de memoria su discurso.

Una y otra tesis son conciliables. En efecto, cuando el orador tenga tiempo, fuerza retentiva, serenidad de ánimo y habilidad bastante para cubrir, improvisando las lagunas inevitables de la memoria y enlazar con la hebra rota o perdida del discurso, es indiscutible que éste alcanzará el máximo de la perfección oratoria. Cuando esto no sea posible, construído el plan del discurso, que es preciso retener como un esqueleto o armazón de doctrina, puede dejarse libre a la improvisación seguro de que el pensamiento desembarazado y

sin ligaduras puede confiar en la propia elocuencia y en los reflejos automáticos de la palabra.

En todo caso, el plan o el discurso postulan antes que nada un sondeo del auditorio, de las circunstancias que lo convocan y de la oportunidad de aquello que en esa ocasión concreta piensa exponerse. Sin variar el asunto ni variar los espectadores, la oportunidad requiere planes y métodos distintos.

El plan exige de su parte un encadenamiento lógico y sucesivo de las ideas, un descanso en las transiciones para afirmar el nervio del discurso y para aliviar la atención pasando de la gravedad a la sonrisa e iniciar suavemente el declive hacia el epílogo o la conclusión, cerrando con un broche que lo mismo puede ser síntesis que apóstrofe, pero que en todo caso requiere la frase y el gesto propicios para que el auditorio, al disolverse, continúe meditando y resuelto.

Sabemos ya lo que es la oratoria, la hemos catalogado en la esfera del arte y de la literatura. Hemos definido al orador, hemos señalado sus cualidades e incluso acabamos de discutir la conveniencia o inconveniencia de que, trazado un plan o esquema de doctrina, se aprenda el discurso fijándolo por escrito o se entregue al soplo de la improvisación al pronunciarlo.

Nos hace falta ahora, para juzgar a Vázquez de Mella como orador, saber si, no siéndonos posible escuchar sus bellos discursos, es inútil que nos esforcemos en estudiar algo que, reducido a letra, es peor que aquellas traducciones de las cuales abominaba don Miguel de Cervantes.

Don Antonio Maura, a quien más arriba citamos, escribe que la genuina, verdadera y única oratoria se ciñe a los oyentes y se atiene de un modo exclusivo a laborar sobre ellos de viva voz. Perdida esta voz y estando ajenos al grupo escogido y privilegiado de los oyentes, debiéramos renunciar a la memoria de aquellos que los pronunciaron. A lo más, debería recordarse su figura, pero nunca sus obras, pasajeras como el sonido, que se amortiguaron y languidecieron, desmayándose y evaporándose para siempre.

Algún orador, influído sin duda por este modo de pensar, al entregarnos, escritos, sus discursos, afirma que son como hojas de otoño que recuerdan al original por la forma y el tamaño, pero que se hallan muertas y amarillas, sin aquel verdor, ternura y lozanía que disfrutaron en el bosque.

Sin embargo, cuando el discurso lo es en serio y de verdad, cuando la elocuencia lo fué creando y la palabra, dócil al pensamiento y a la emoción, le fué dando forma, el discurso, aun escrito y leído, sigue

siendo discurso. Tiene una impronta, un sello, un aire especial que le distingue y arranca de toda posible identificación con el capítulo de una novela o el artículo del periódico. Ramiro de Maeztu lo ha dicho: las páginas del discurso no están hechas con párrafos de escritor, sino con letanías amorosas, serenatas de enamorados y entusiasmos de cortejador.

Hay, en efecto, un estilo propio del discurso, como hay un estilo propio de la tragedia. De aquí que, a pesar de que sin representación no hay obra dramática, la mayor parte de ellas son juzgadas por la simple lectura. De aquí, igualmente, que la lectura por Esquines de un discurso de Demóstenes, despertara asombro y aplausos sin medida.

Y es que, como Emilio Reus afirma, no existe elocuencia de folletón, sino elocuencia de discurso, cuya fuerza y vigor son tan enormes que nos sitúan en aquel auditorio ideal que un día existió y que se deshizo, haciéndonos recrear y reproducir interiormente las palabras, la entonación, las pasiones y hasta el gesto del tribuno.

Tal es lo que ocurre con los discursos de Vázquez de Mella; Martínez Kleiser, testigo presencial de los mismos, describe que, a pesar de los años transcurridos desde que Mella los pronunciara poniendo en pie a las muchedumbres o arrancándoles ovaciones en el Parlamento, los mismos no pierden actualidad, y hoy como ayer, a pesar de haber enmudecido la voz del tribuno, conservan la fragancia y la lozanía de las flores silvestres. Y el Conde de Romanones, luego de observar que es muy corriente, al verlos escritos, preguntarse cómo pudieron producir efecto y conmover al auditorio discursos que leídos carecen de seducción y de encanto, concluye que los discursos de Mella le producían al leerlos una emoción más intensa que cuando pudo recogerlos de sus labios.

Y es que Vázquez de Mella era un orador, alguien le ha llamado por antonomasia "el orador". Tenía como pocos la facultad divina de la elocuencia. Era, por lo tanto, y como ya dijimos del orador, un poeta.

El alma de Galicia, hecha pórtico de la gloria, se le metió en la sangre y toda la lírica dulzura de los prados y todo el desfile gigantesco de una historia grande, tallada en escudos y blasones, le inundó por dentro y le anegó por fuera.

No, no fué un político Vázquez de Mella. Fué, ante todo, un poeta. José María Pemán, maestro de poesía y de oratoria, puede decirlo: "Mella no pasó por la vida explicando verdades o descubriendo ideas, sino volviendo a crear, mágicamente sobre el aire, en

bultos de luz y de evidencia, las grandes afirmaciones de la Fe y de la Patria".

Alguien, queriendo disminuir la grandeza de su figura, lo tildó despectivamente de poeta, y el tribuno, en una finta admirable, le contesta: la poesía, señores, es un artículo de primera necesidad para los individuos y para los pueblos. El corazón y la fantasía son también realidades, y la realidad, transformada por la inspiración poética, es la que mueve a los individuos, el ideal colectivo sin el cual las naciones mueren.

Y más tarde, en uno de sus más grandes e inspirados discursos, exclama como una invocación: "¡Poesía, poesía! Yo quiero vivir en esa región de la poesía, sumergirme, por así decirlo, en el espiritu nacional de mi patria."

Porque era orador, Vázquez de Mella fué un hombre bueno, el "vir bonus" de la definición de Quintiliano; un hombre bueno, como escribe Rodríguez de Viguri, que había hecho de sus ideales una bandera que le sirvió de sudario en el día de su muerte. Por lo mismo, habló siempre de acuerdo con sus convicciones y no cambió nunca esgrimiendo los motivos que le inducían a mantenerse en ellas. Ni el halago, ni el ofrecimiento de carteras ministeriales, ni el dolor de la ruptura con Don Jaime le movieron a cambiar. Por eso, al presentarse en público, sus adversarios le admiraban, fulgía en sus períodos la sinceridad y el ardor. Se vertía en palabras y era su alma, su propia alma, la que brotaba sangrante y estremecida en el torrente de su frase limpia, iluminada y fogosa.

Toda su vida era un discurso, nos cuenta Blanca de los Ríos, porque en la misma intimidad, Mella, paradigma de oradores, demostraba que en él se reunían las cualidades que la retórica clásica exigía para el neto manejador de la palabra: rapidez de concepción, claridad en el juicio, viveza imaginativa y justeza y elevación del pensamiento. Su vida y su conversación, su ritmo vital interno se acompasaban siempre al diapasón del discurso y sus amigos aseguran que, siendo muy grande el Mella que hablaba en la tribuna, era aún más grande el Mella de la vida diaria que, pensando en voz alta, ponía en torneo indescriptible y permanente su memoria fácil y su palabra seductora.

Ello nos explica que, de un lado, al hablar Vázquez de Mella que, físicamente —asegura Ramiro de Maeztu—, poco tenía que agradecer a Dios, se agigantase, transfigurado por la emoción oratoria, como dice Sáinz Rodríguez, y que su rostro resplandeciera como bañado por una luz que bajara del cielo, según recuerda su amigo

Peñaflor. Era —concluye Maeztu— la fuerza del amor, el hecho de que Mella, el hombre, se transvasaba en sus discursos, se volcaba, encarnándose en ellos, poniendo en la palabra la vida toda hasta el punto de que luego de terminar, como Azorín escribe, caía como un león que se desploma jadeante, con el cuello antes rígido y empaquetado de la camisa, convertido en un harapo húmedo de sudor.

De parte del público, la conversión en auditorio procedía casi de inmediato y en ocasiones era ya auditorio antes de reunirse en la sala; de tal forma las dotes de seducción y de dominio de Vázquez de Mella lograron *a priori* fuerza y eficacia. Si es verdad que algunos de sus exordios eran vacilantes y débiles, esta vacilación inicial era la propia de los grandes oradores y fruto de una peculiar reacción psíquica y de la desgana con que en ciertas ocasiones subía a la tribuna. El mismo lo confiesa en su discurso de 15 de octubre de 1916 sobre "Cervantes y el Quijote", con ocasión de los Juegos Florales santanderinos: "Sin tener un momento de reposo, sin poder concentrar el pensamiento, véome muchas veces ante el público y hablo de improviso y de manera tan atropellada y sin preparación que, no conociendo hasta dónde llegan esas fuerzas del espíritu que llamaba Balmes fuerzas ocultas, siento perplejidad y zozobra porque no sé hasta dónde llega la potencia del brazo ni la resistencia del arco de la cuerda y temo que el dardo de la idea, impulsado por el amor al arte, podrá llegar al blanco que le señala el deseo o caerá un día, a poca distancia de mis plantas, como si fuera la muestra de una voluntad que se rinde y de una fuerza que se agota."

El público, desde el exordio inicial quedaba subyugado, hipnotizado, dice Martínez Klaiser. Mella se adueñaba del público y lo arrebataba en los momentos cumbres de su oratoria, escribe Angel Herrera. El público, perdida la noción del tiempo, quedaba prendido de sus labios y de la mirada ardiente de su pupila, nos cuenta el arzobispo de Granada, Rafael García y García de Castro.

Su memoria era felicísima, pero no escribía sus discursos como Castelar. Preparaba seriamente su plan ideológico, echaba mano, sobre todo, de la Filosofía y de la Historia, de Donoso Cortés, de Balmes, de Aparici y Guijarro y de Menéndez y Pelayo y dejaba a la elocuencia que le inspirase las palabras justas y adecuadas. Era admirable, dice Blanca de los Ríos, asistir a la labor de aquel cerebro, donde podía percibirse el hervor de las ideas que, como oro flúido, iban cuajando en el milagro permanente de la forma verbal.

El esquema del discurso era siempre lógico, encadenado, y nunca regateó esfuerzos para mostrar su tesis, anonadando al adversario

con el enorme caudal de su cultura y la solidez inconmovible de sus brillantes argumentos.

Señor del ingenio y de la ironía, Mella supo de aquellas transiciones felices que alivian y descansan la atención. En el teatro de la Zarzuela, después de escuchar la famosa ovación de los quince minutos y de cubrirse de pétalos el escenario, tomó la palabra de nuevo y dijo, entre las risas del público: "No creía yo que iba a empezar aquí la batalla de flores anunciada para esta tarde."

Tal es Vázquez de Mella "el orador". Lo era, naturalmente. Poco después de sentarse en los escaños, le oye, desde el banco azul, Cánovas del Castillo, y pregunta: "¿Quién es ese monstruo?" Tenía el señorío de la lengua (Conde de Rodezno); una rara destreza en el manejo del idioma (Gabriel Maura); su elocuencia subía a las cumbres más altas a que puede llegar la palabra del hombre (padre Zacarías Martínez) y su palabra lo era todo: verbo, cincel y buril (González de Amezúa).

Cada discurso que pronunciaba era siempre el mejor, decía *El Debate;* "Cuando este discurso de tres horas se imprima constituirá uno de los mejores libros que se han escrito en castellano", escribía *A B C,* comentando el de 6 de julio de 1913.

Estamos en presencia de un tribuno que desde el primer momento se coloca a la altura de los mejores, proclama Julio Burell, periodista liberal, y Pablo Iglesias, al oírle, exclama: "Don Juan, si usted se afiliase a mi partido toda España se haría socialista."

Vázquez de Mella ha sido llamado inmenso y portentoso tribuno por Román Oyarzun; verbo de la raza, por Salmerón; orador máximo, por Aguirre Prado; orador íntimo, por Martínez Kleiser; orador incomparable, por Rodríguez de Viguri; orador romántico y al raso, por Goicoechea; pura y perfectamente orador, por José María Pemán, y el orador de España, por su biógrafo García y García de Castro.

Vázquez de Mella no fué un simple orador, ni un gran orador consagrado al servicio de otros ideales que no fueran los ideales de España.

Si su inteligencia privilegiada recorría todos los círculos del tiempo y de la eternidad, como un cóndor desde la cima, nunca se elevó tanto como en aquellas ocasiones en que confesaba a Cristo. Entonces parecía un nuevo San Pablo confundiendo a los gentiles en el areópago.

En su último discurso, el del Teatro Real, de 29 de mayo de 1924, se enfrenta con la persona de Jesucristo, y partiendo de una ley de

jerarquía que hace ascender a los seres en un orden encadenado de perfección concluye:

"Si Dios no puede ceder sus atributos y perfecciones, ¿cómo podrá cerrar el abismo que lo separa de lo finito? Comunicándose El mismo, y uniéndose a lo finito, ésa es la respuesta que parecía pedir la jerarquía de los seres, pero que nadie podía sospechar. No podía unirse a los seres inferiores, que no son capaces de comprenderle: ni al mundo superior de las inteligencias separadas, sin que quedase fuera de la unión el Universo visible; pero uniéndose al hombre, microcosmos, mundo pequeño, centro de la jerarquía, anillo central de la cadena de los seres, unía, por modo eminente, a sí todas las cosas. Pero esa unión no podía ser de naturaleza y personas superpuestas, que nada resolvería; ni podía ser una unión esencial, que volvería a la identidad panteísta, ni accidental, que dejaría subsistente la separación; tenía que ser la unión más íntima, la personal, la unión hipostática de la naturaleza humana a la divina en la persona del Verbo, suprema unidad final que corresponde a la causa eficiente y ejemplar del Universo. Así se verifica la unión sin confusión, y la distinción sin separación en la suprema armonía de la Encarnación; y por eso el Dios-Hombre, Jesucristo, resolvió en su persona el problema de las relaciones entre lo finito y lo infinito."

Hablando de la Virgen, en su discurso del 7 de mayo de 1922, la describe así:

"Ruborosa y humilde en la salutación angélica; transportada de gozo en el Magnificat; atravesada con todas las espadas del dolor en el Stabat Mater dolorosa, bajo todas las formas y advocaciones ha rendido la admiración de los hombres, pues hasta el mahometismo, la religión de la impureza, ha proclamado en el Corán su virginidad y su concepción inmaculada, y ningún verdadero poeta ha pasado delante de su altar sin saludarla con una vibración de su lira y de su alma."

Y hablando de la Iglesia, forjadora de la nación, dijo en su discurso sobre el "Nuevo derecho a la ignorancia religiosa":

"Salimos de la unidad externa y poderosa de Roma, que tendió su manto sobre España cerca de seis siglos; pero ni con su inmensa red administrativa y militar, ni con la transfusión de su lengua y de su derecho, ni con terribles hecatombes que dejaron pavesas y escombros en lugares que fueron ciudades heroicas, puedo salvar las diferencias de las razas íbero-celtas y de las colonizadoras fenicias y helénicas... Fué necesaria una unidad más fuerte y más íntima que llegase hasta las conciencias y adunase en un dogma, en una moral

y un culto las almas, y las iluminase con la palabra de los Apóstoles, y las ungiese con sangre de mártires, y las limpiase de la lepra pagana en los circos y en los Concilios, estrechándolas con una solidaridad interna que, por ministerio de la Iglesia y del tiempo, se convertirá en alma colectiva. Por eso, cuando el caudillaje militar de los bárbaros se repartió los jirones de la púrpura imperial sobre el cadáver de Roma, la Iglesia se interpuso entre el godo, arriano y rudo, y el hispanorromano, católico y culto, y venció a los vencedores, infundiéndoles la fe y el saber de los vencidos... Por la Iglesia fuimos con el P. Urdaneta y Elcano a dar la vuelta al planeta, y con San Francisco Javier a evangelizar millones de hombres más allá de las fronteras donde pararon las victorias de Alejandro.

"Por la Religión fuimos a pelear en los pantanos de Flandes para contrabalancear el poder de la Protesta...; por ella hicimos la última cruzada en Lepanto, y fué nuestra nación, como se ha dicho muy bien, la amazona que salvó a la raza latina de la servidumbre protestante, y la libertad y la moral del servo arbitrio, de la fe sin obras, de la predestinación necesaria con los teólogos de Trento y con los tercios que pelearon en todos los campos de batalla de Europa; y nosotros fuimos los que todavía al comenzar el siglo XIX, en las luchas napoleónicas, salvamos a Europa de la tiranía revolucionaria del César... Y en las contiendas del siglo XIX y XX, ¿no es verdad que todo gira alrededor de la Cruz? Nuestras luchas civiles, nuestras contiendas políticas, o por afirmaciones o por negaciones, todas se refieren a la Iglesia; y nuestros enemigos de hoy mismo, si se suprimiera el Catolicismo en España, se quedarían asombrados, se mirarían absortos unos a otros al encontrarse sin programa."

"Cristiano y español, con fe y sin miedo, canto mi religión, mi patria canto", decía Vázquez de Mella, y, en efecto, cantando las grandezas de España Mella era inimitable.

Su canto a España no era un canto perezoso a la España que pasó, un cómodo y dulce soñar en las glorias pretéritas que se marchitaron, sino una imprecación como aquella contenida en su frase recia: "Ningún pueblo se ha levantado de su postración maldiciendo los días lejanos y grandes de su historia."

Aborrecía a la España cadáver, a la España de los sepultureros y optimistas, aunque apoyado en realidades decía:

"España es como un tronco, y en ese tronco la savia no ha muerto todavía; todavía cabe pedir que no se convierta en uno de esos palos largos y secos que se levantan en la llanura como demandando una centella o el hacha de un leñador, sino que con savia nueva, que

ahora va naciendo en todas las regiones, se levante otra vez y rejuvenezca el tronco para que extienda su copa, para que allí, el altar del sacerdote, la lira del poeta, la espada del guerrero, las herramientas de los trabajadores y la esteva del labrador, todo se cobije el día en que la tormenta sacuda los cimientos de Europa."

Y en otra ocasión, en una de aquellas síntesis completas y cautivadoras, dice, hablando de España y de su historia:

"¡Cuántas veces, al apartar la vista de la realidad actual, me dirijo hacia la Historia pasada, y la evoco y la busco en aquel período de intersección entre una España que termina y otra que comienza! Entonces veo aquella Reconquista, que se va formando con hilos de sangre, que salen de las montañas y de las grutas de los eremitas; que van creciendo hasta formar arroyos y remansos, y veo crecer en sus márgenes los concejos y las behetrias, y los gremios, y los señoríos, y las Cortes, y a los monjes, a los religiosos, a los cruzados, a los pecheros, a los solariegos, a los infanzones, enlazados por los fueros, los Usatjes, los Códigos, los poemas y los romanceros, descendiendo hacia la vega de Granada en un ocaso de flores para ver allí el alborear de un nuevo mundo con la conquista de América y del Pacífico; y entonces pasan ante mi fantasía Colón y Elcano, Magallanes y Cortés, los conquistadores, los navegantes y los aventureros, y, a medida que el sol se levanta, mi alma arrebatada quiere vivir y sentir y admirar a políticos como Cisneros y como Felipe II; a estadistas y caudillos como Carlos V y Juan de Austria, y, por un impulso de la sangre, quiero ser soldado de los Tercios del Duque de Alba, de Recaséns y de Farnesio, y quiero que recreen mis oídos los períodos solemnes de Fray Luis de Granada, y las estrofas que brotan de la lira de Lope y de Calderón, y que me traiga relatos de Lepanto aquel manco a quien quedó una mano todavía para cincelar sobre la naturaleza humana a Don Quijote, y quiero ver pasar ante mis ojos los embajadores de los Parlamentos de Sicilia y de Münster, que se llaman Quevedo y Saavedra Fajardo, y ver la caída de Flandes al través de las lanzas de Velázquez, y quiero sentarme en la cátedra de Vitoria para ver cómo el pensamiento teológico de mi raza brilla en aquella frente soberana, y quiero llamear en la mente de Vives, sembrador de sistemas, y en la de Suárez ascender hasta las cumbres de la metafísica; y quiero más: quiero que infundan aliento en mi corazón y le caldeen las llamas místicas que brotan en lo más excelso del espíritu español con Santa Teresa y San Juan de la Cruz, y quiero ver a los penitentes veroniles y desgarrados en los cuadros terribles de Ribera; quiero, en fin, embriagarme de gloria española, sentir

en mí el espíritu de la madre España; porque cuando se desvanezca el éxtasis y se disipe el sueño, y tenga que venir a la realidad presente, ¿qué importa que sólo sea recuerdo del pasado lo que he contemplado y sentido? Siempre habrá traído ardor al corazón y fuego a la palabra para comunicarle al corazón de mis hermanos y decirles que es necesario que se encienda más su patriotismo cuando vacile la Patria."

Tal era España, su Patria, la comunidad moral e histórica de la que formamos y nos reconocemos parte, forjada por dos vínculos: uno, sucesivo, el de la tradición, y el otro, simultáneo, el de la unidad espiritual, que forman, al juntarse en cada corazón, un nudo.

Mella era monárquico. Su monarquía no era la monarquía absoluta, importada, contra la cual se había levantado la revolución francesa; ni la monarquía constitucional, comida por los partidos; ni la monarquía centralizadora, que ahogaba en el Estado la variedad y la fisonomía de las regiones y de los municipios; ni la monarquía indiferente y alejada de los problemas y de las inquietudes sociales.

"La monarquía absoluta —dirá— nació con la protesta luterana, que afirmó el cesarismo y con el movimiento, en parte, de reacción pagana del Renacimiento. La monarquía cristiana de la Edad Media era representativa, y en ella siempre se consideró que la realeza estaba limitada por leyes fundamentales e infranqueables y, además, con una jerarquía de municipios y personas colectivas que no dependían de la acción y de la voluntad del poder. Nosotros defendemos este concepto de la monarquía representativa y nada tenemos que ver con la monarquía cesarista primero y regalista después, que no es más que un cesarismo disimulado y que se realizó principalmente en los siglos XVII y XVIII, y con la cual se encontró, para derribarla, la revolución francesa."

Esta monarquía, según la concepción de Mella, de acuerdo con la realidad orgánica de la nación, ha de ser una monarquía federal en la que la federación de las regiones no se apoya en el pacto, como quería Pi y Margall, sino que arranca de una existencia en común, de una tradición y de una historia comunes.

"Amo yo mucho, mucho, a España —proclamará Mella—, como la aman ya pocos de los que han nacido en su suelo. Pero la amo como Dios y la Historia la hicieron. La quiero con sus razas y sus lenguas, con sus montañas y sus valles, con sus cordilleras y sus llanuras, amurallada por los Pirineos y batida por los mares...; pero no la quiero como una prolongación monótona del Sáhara, ni la quiero sujeta a compás con pueblos encerrados en nichos administrativos,

formando galerías de cementerios, para que al llegar la ola revolucionaria no la arrastren mutilada y desecha, no la encuentre exangüe el invasor y vea volcada por las sectas, a la puerta del templo profanado, la pila bautismal en que abreve, satisfecho, su caballo."

Y en otra ocasión, recogiendo tales ideas, dice:

"Brindo por la España regionalista, que tuvo la última expresión histórica en la guerra de la Independencia..., en la cual se vió, por raro prodigio, de qué manera las regiones cambiaban entre sí de caudillos para dirigir sus ejércitos; pues un catalán, el general Manso, mandaba las fuerzas castellanas, y un andaluz, el general Alvarez de Castro, levantaba un pedestal en la pira gloriosa y sangrienta de Gerona."

Una monarquía sin partidos y una monarquía social. Los partidos que no incluyan el problema social en su programa son partidos condenados a muerte.

El Rey, que corona la monarquía, se afianza en ella, según la tesis del ilustre tribuno, sobre la legitimidad de origen y la legitimidad de ejercicio. Cuando ésta falle, la monarquía se hunde. Por eso Donoso Cortés había asegurado que Europa no pasaba de la monarquía a la república por obra de los republicanos, sino por la falta de altura y de grandeza moral de sus Reyes.

El propio Mella, angustiado por el problema dinástico y sucesorio, apunta para resolverlo a una fundación nueva de la monarquia, a la elección de un monarca, de igual modo que se hiciera en el compromiso de Caspe.

Pero una nación vigorosa, llena de vida interior, tiene que proyectarse en una política internacional consecuente. Sin duda, que de todas las intervenciones de Vázquez de Mella ningunas tuvieron tanta y tan universal resonancia como aquellas que a la cuestión internacional fueron consagradas.

El 8 de julio de 1896, frente a la miopía del Parlamento y de los gobernantes, y con una audacia de la que yo tengo también que echar mano para recordar el problema en la hora presente, dijo en el Congreso, hablando de Cuba:

"La guerra de Cuba tiene un aspecto que en este debate no se quiere tratar: el aspecto internacional.

"¿Cuál es la situación, señores, la actitud política adoptada por una nación tan poderosa como los Estados Unidos enfrente de la isla de Cuba? ¿Es que ahora, en los últimos años, es cuando los Estados Unidos manifiestan sus simpatías por la insurrección?

"En fecha tan lejana como la del 10 de abril de 1812, decía el re-

presentante español en los Estados Unidos al virrey de Méjico, estas palabras que voy a leer a la Cámara: "Cada día se desarrollan más y más las ideas ambiciosas de esta República, confirmando sus miras hostiles contra España. Vuecencia se halla ya enterado, por mi correspondencia, de que este Gobierno no se ha propuesto nada menos que fijar sus límites en la embocadura del río Norte o Bravo, siguiendo su curso hasta el grado 31; y de allí, tirando una recta, hasta el Pacífico, tomando, por consiguiente, las provincias de Tejas, Nuevo Santander, Cohahila, Nuevo Méjico y parte de las provincias de Nueva Vizcaya y de la Sonora. Parecerá este proyecto un delirio a toda persona sensata; pero no es menos cierto que el proyecto existe, que se ha levantado expresamente un plano de dichas provincias por orden del Gobierno, incluyendo también en dichos límites la isla de Cuba como una pertenencia natural de la República."

"Pues bien, señores, esto no puede continuar de esta manera; esto es imposible que continúe por mucho tiempo así, porque a la hora presente la cuestión no está planteada entre los insurrectos de Cuba, de una parte, y España, de otra; la cuestión está planteada entre los Estados Unidos, protectores, auxiliares y fomentadores de la insurrección filibustera, de una parte, y la nación española, de otra.

"Repare el Gobierno que esta nación española, que en medio de las espumas de los mares sacó el Continente americano..., no puede venir un día sobre aquellas ondas que cruzaron las carabelas, arrastrando como un crespón funeral nuestra bandera desgarrada..., no; nosotros tenemos que salir de allí con esplendor y con grandeza. El pueblo que tiene las tradiciones del nuestro... debe venir de América de otra manera: debe venir después de una catástrofe gigantesca, si es necesario, o después de una inmensa y definitiva victoria; pero expulsado indignamente, jamás."

Y en mayo de 1898, cuando ya sus profecías y vaticinios eran cruda, terrible y dolorosa realidad, preocupado por las condiciones en que iba a ponerse término a las hostilidades con Norteamérica, dijo:

"Señores diputados: pensad que en estos momentos no os habla un diputado carlista; no os habla más que un español; pensad que he dejado ahí, a la puerta, todos mis afectos, todo lo que me pudiera separar de vosotros y que me he quedado sólo con lo que se refiere exclusivamente al interés común de la patria; pensad por un momento esto y decidme: ¿Qué va a suceder si viene una paz deshonrosa y con ella una disolución moral que nos disgregue hasta convertirnos en el ludibrio de Europa?

"Mirad más alto que vuestros intereses del momento; mirad más

alto que vuestras instituciones; dirigid la vista a la bandera de la Patria, y no nos traigais, por Dios, ¡por Dios os lo pido!, una paz sin honra. Y si la traéis, ¡Dios mío, desventurada Patria nuestra!, ¡entonces que seáis malditos, con una maldición especial!"

Y en plena guerra europea, el 31 de mayo de 1915, en el Teatro de la Zarzuela, define cuál ha de ser, a su juicio, la actitud de España ante la contienda:

"Empiezo por afirmar que en la hora presente se impone como una necesidad nacional la neutralidad más absoluta. Pero entiéndase que yo distingo dos clases de neutralidad: la del Estado y la de la nación. Yo recabo la neutralidad absoluta para el Gobierno y para el Estado; pero no afirmo de igual manera la neutralidad de la nación. Nosotros no somos estatuas que estemos presenciando inmutables la lucha; tenemos un pensamiento y un corazón y ponemos nuestros pensamientos y nuestros afectos al lado de aquella causa que consideramos que está más en consonancia con los intereses permanentes de España.

"Y ¿cuál es el criterio para fijar nuestra política internacional? Yo tengo uno fijo, el que siguen los demás pueblos: el que yo llamaré criterio geográfico.

"Hoy los Estados no son Estados nómadas, tienen territorio fijo; y todo Estado completo que lo sea de veras tiene derecho a la dominación absoluta y soberana sobre su territorio, tiene derecho a que ningún otro Estado lo sojuzgue en todo o en parte, a que ningún otro Estado haga actos de soberanía y de jurisdicción en aquello que es el patrimonio territorial suyo; un Estado cuyo territorio esté sojuzgado por otro Estado, no es en todo o en parte, según sea la sumisión, Estado soberano, sino organismo mediatizado y feudatario.

"Y España ¿ejerce la soberanía sobre todo su territorio? ¿Hay algún Estado que ejerza soberanía sobre sus dominios españoles?

"Al hacer la pregunta, ya habéis contestado vosotros, y un nombre pasa por vuestra memoria y por todos los labios. Nosotros, como decía Floridablanca, tenemos clavada la espina de Gibraltar.

"Los tres ideales de España, los tres objetivos de nuestra política internacional —el dominio del Estrecho, la federación con Portugal y la confederación tácita con los Estados americanos— ¿quién lo ha negado?, ¿quién lo ha destruído?, ¿quién es la causa de que se hayan nublado esos tres ideales que quedan nada más que como un recuerdo en el solar de nuestra política?, ¿quién ha sido?, preguntádselo a la Historia, que ella os contestará de acuerdo con la Geografía: Inglaterra."

Mella veía el mundo agitado de nuestro tiempo:

"Mirad esa Rusia, inmensa fábrica de anarquía, donde los zares rojos han llevado ya a la cumbre la enorme tiranía que se va extendiendo sobre el mundo. En un charco inmenso de cadáveres levantan sus tronos; y heraldos que van con la bolsa repleta de oro y el alma llena de ideas subversivas se extienden por el mundo a dilatar la revolución."

Y en su discurso de Santiago, de 29 de junio de 1902, afirmaba:

"Yo tengo el presentimiento de que la hora de una catástrofe social, preparada por tres siglos de herejías y por uno de ateísmo está próxima, que una nube sombría y tormentosa va a invadir los horizontes y, avanzando sobre el suelo de esta Europa apóstata y cobarde, arrastrará entre sus aguas impuras astillas de tronos y fragmentos de altar.

"No temo a esa noche, que sé que ha de venir. Y si no consultara más que a mi deseo diría que ya tarda demasiado en oscurecer el día con el polvo de la catástrofe. ¡Que venga pronto!, para que el resplandor del relámpago, azotando como una espada celeste los rostros de los vencidos, nos permita ver en la batalla fragorosa el avance de las legiones que no han renegado de Jesucristo."

Para el momento de esa hora presentida, Vázquez de Mella, dirigiéndose a don Antonio Maura, le dice:

"En aquella noche, acuérdese su señoría de que estos desdeñados que están aquí solos, que han sido tratados como parias cuando estabais en los esplendores del poder, que todavía contienen con su amenaza el avance de la revolución, tienen un viejo baluarte inexpugnable: el baluarte de la tradición, que no ha dejado nunca abatir su bandera rematada por la Cruz, y allí os espera a todos aquellos que llevéis todavía en el alma la fe cristiana y el amor al orden social."

Y, cuando llegó esa hora, el carlismo estuvo en su puesto de combate:

"Cualquiera que sea el día de la contienda, yo lo sé, estaremos en nuestro puesto, unidos como un solo hombre, dispuestos a luchar y a dar nuestra sangre por Aquel que la dió por nosotros. Nosotros no somos una escolta aparatosa exclusivamente destinada a ir en grandes paradas detrás de la Custodia; nosotros somos un ejército de cruzados que tenemos la obligación de regar con nuestra sangre el suelo por donde marcha; y si llegaran días tan aciagos, si llegaran días de combates tan terribles, nosotros afirmamos que la Revolución no se apoderará de esa Custodia sin que Ella llegue a flotar sobre un lago de

sangre tradicionalista; y cuando la tierra empape esa sangre, la Custodia quedará incólume, como emblema y coronamiento de una sociedad cristiana y de una monarquía restaurada."

Comprenderéis ahora la justicia de llamar a Mella el orador de España.. Comprenderéis ahora que, cuando Mella hablaba, los requetés barbilampiños mirasen extasiados a sus padres y que éstos acariciaran sus viejas y heroicas cicatrices.

La voz de Vázquez de Mella no fué en verdad la voz del que clama en el desierto,.sino la voz que allanaba los caminos, que levantaba entusiasmo, que enfervorizaba a las multitudes, que puso en pie de guerra a los bravos combatientes de nuestra Cruzada, a los soldados de los Tercios de Lacar y de Montejurra, la que es y será indispensable para que un movimiento político como el nuestro pueda sentirse y llamarse, con plenitud de derecho, movimiento político nacional.

Blas Piñar.
Zurbarán, 8.
MADRID.

EL POLVO DE LOS PIES

(Otro cantar)

POR

RAFAEL MONTESINOS

«Sacudid el polvo de vuestros pies en testimonio contra ellos.»

(Mt., 6, 11; Lc., 9, 5.)

«¿Pero esta civilización del Occidente tiene todos los papeles en regla por cuanto se refiere al Cristianismo?»

(GIOVANNI PAPINI.)

1

HIC ET NUNC

(El poeta no puede concentrarse en la belleza del paisaje.)

Aquí y ahora
(álamo blanco),
hombre que llora.

Aquí y... ¿siempre?,
hombre que espera
(pradera verde).

Ahora o nunca
(¡Dios, qué buen tiempo!),
hombre que lucha.

Lo que queremos,
así en la Tierra
como en el Cielo.

Aquí y ahora
(arroyo claro),
suene tu hora.

Ahora —y luego
también, si quieres

y si nosotros
lo merecemos
(cielo sin nubes)—,
venga tu reino.

Oye el resuello
de tanto hombre
hecho y deshecho.

Oh, ven y mira
de cerca el llanto
de tantos hombres
*(lejanos montes
desdibujados)*.
Justificado
sea tu Nombre.

Alamo blanco,
pradera verde
—¡Dios, qué buen tiempo!—,
arroyo claro,
cielo sin nubes,
lejanos montes
desdibujados.

*(Y el hombre, mientras,
llorando)*.

2

CANTABAN LOS GALLOS...

Cantaban los gallos.
Pasó junto a Pedro,
desilusionado.

No quiero negarle.
Pienso sus palabras
como fueron: sangre.

Palabras de Pobre
a los pobres. Nadie
venga y se las robe.

Nadie se las cambie,
que quizá algún día
otro gallo cante.

3

CANCION DEL POZO DEL TIO RAIMUNDO

«Y del vestido, ¿por qué preocuparos? Aprended de los lirios del campo...»
(Mt., 5, 28.)

¿Por qué esta flor tan perfecta,
si el mundo aún no está hecho
y es mucho lo que le queda?

¿Quién a la rosa vistió
tan cerca de este suburbio
de hombres desnudos y en flor?

De hombres, sí; de hermanos míos,
que no es mi hermana la flor.

¡Y tan cerca de un suburbio,
Señor!

4

CANCION CON JUVENTUD

«Ad Deum, qui lætificat iuventutem meam.»

—¿Por qué te opones? ¿No ves
que son dos días?
Aguanta
injusticia y golpe, y canta
tu gloria para después,
por los siglos de los siglos,
amén.

—Oh sæcula sæculorum...
No todo para después.
Juventud que Dios alegra,

yo no la envejeceré.
Vale la pena esta vida
—la pena de su alegría—,
por los días de los días,
amén.
—¿Aunque sean dos?
—Amén.

5

ROMANCE DEL CATECISMO DE MI INFANCIA

P. Ripalda

Catecismo: tapas rojas.
Soniquete. Monjas. Pan
con chocolate. Estampitas
de filo dorado. Van
los niños en filas. Vuelven
amargos en su hombredad.
Cantan los niños a coro,
pero ya es otro cantar:
Contra avaricia, largueza;
contra envidia, caridad;
contra caridad, justicia;
contra injusticia, verdad.
Contra todo, vamos todos;
basta ya de soledad.
Todos juntos, vamos, ea
(contra pereza, ¡adelante!),
vamos ya.

(Suena la hora. Los niños
vuelan a su libertad.)

6

CANCIONCILLA CON IRA

Látigo en mano,
ojos de fuego.

Definitiva-
mente, un obrero

"Ay de vosotros,
ricos", diciendo.

Con sus palabras
mismas lo cuento:

Ojo de aguja
para el camello.

Ojo de aguja.
Ni más ni menos.

7

LO QUE AHORA ES BARRO

Algo pasa. El hombre
busca su esperanza;
pero se la esconden.

De su eternidad,
busca y no la encuentra
la otra mitad;

la mitad primera,
la de aquí y ahora
abajo en la Tierra;

que su eternidad,
de momento, es
vivir y soñar.

Pasa el agua turbia.
Lo que ahora es barro,
fué celeste lluvia.

8

LA COSA DURA AUN

La cosa dura aún.
En un principio,
quisieron lapidarle.
Lo pensaron
mejor, y, en vez de piedras,
cogieron sus palabras.
Lo pusieron
como un Cristo,
apedreando su memoria.
Luego,
con ruedas de molinos,
vinieron a nosotros.
Mas nosotros
—*Corpus Domini Nostri...*— preferimos
al pan llamarlo pan con sus palabras,
y al vino, vino.

9

CANCION DEL COGEDOR DE ACEITUNAS

Cogedor de aceitunas
—alta escalera—,
soñador de un mañana
que desesperas.

Soñador de aceituna
que será aceite,
los sueños que cosechas
otros los beben.

Cogedor de aceitunas
y de pesares.
Oh cáliz de amargura
entre olivares.

Getsemaní del hombre
que espera y canta,
que sufre, sueña y ríe
entre las ramas.

(¡Que bajo el cielo claro
de Andalucía,
alguien muera a la sombra
de la alegría!)

Cogedor de aceitunas,
de lluvia y frío,
beberás de tu aceite
y de tu vino.

Beberás de tus sueños.
Dale a las palmas.
Te lo anuncio cantando
por sevillanas.

10

NIÑEZ Y REMORDIMIENTO

Sólo recuerdo palabras
antiguas, ocres, lejanas...
Pumarejo, Villalatas
al fondo de un valle...
(blancas
palabras también apagan
el clamor de estas mañanas
con pájaros y campanas).
Oh mi pobre Andalucía
la baja,
oh alegrísima miseria
blanqueada
con brocha de cal y llanto
que nadie —ay Dios— ampara.

11

DIOS Y AYUDA

Jornalero de mí, labro mi pecho:
frente que cava y mano que cavila;
corazón que se va, triste y maltrecho,
harto de estar callado siempre en fila.

Y la mano, temblando, se me enreda
en el verso que —torpe y todo— lanza.
Triste es la vida cuando ya no queda
más solución que la esperanza.

Mas Dios cantando entre los hombres viene,
y clama al Cielo, que ni Dios aguanta
tanta injusticia.
¿Qué angel me sostiene?
¡Voces de Dios me queman la garganta!

12

NADA

Este es el hombre. Poca cosa. Nada.
Apenas un jornal. En esta mano
nada, ¿lo veis?, y nada en la otra mano.
El juego está bien claro: nada, nada.

(Yo no sé por qué el hombre se anonada
cuando la *caridad* pone su mano
de dedos fariseos en la mano
que apenas vale nada más que nada.)

Ecce Homo, ya veis: hundido pecho
y espalda lacerada por vosotros,
que se dobla en silencio cada día.

Vigiladle la pena de su pecho.
Auscultadle otra vez. Allá vosotros.
(Yo no sé cómo Dios no salta un día.)

Rafael Montesinos.
Valderribas, 19-B.
MADRID (7).

LARRA Y NUESTRO TIEMPO (*)

POR

JOSE LUIS VARELA

(Conclusión.)

«AZORÍN» Y LARRA.

Larra debe a «Azorín» buena parte de su actual vigencia. Sin la llave maestra de su sensibilidad, muchos clásicos y modernos seguirían siendo paraíso para pocos y cerrado jardín para muchos. El público lo sabe. El público conoce también la actitud crítica ante el desastre de aquella generación que rinde un homenaje romántico ante su tumba. «Azorín» capitanea entonces el grupo. Nada más fácil, pues, que atribuirle una intención oblicuamente política, o digamos rectamente nacional, al organizar la visita a San Nicolás y redactar el manifiesto. El propio «Azorín» parece dar pie a estas suposiciones, cuando, muchos años después, en 1941, califica el acto de «movimiento instintivo» y de oposición «a un Estado caduco, que perdía los restos de nuestro gran imperio colonial» (60).

Si así fuere, ocuparnos de «Azorín» a estas alturas resultaría un salto atrás en la cronología, cuando, en realidad, précisaremos de algún salto hacia delante. Porque quienes inician de verdad la versión nacional de la crítica de «Fígaro» son Maeztu y Oliver, en 1908, como hemos visto; en 1901, Azorín no habla sino de vagos anhelos, idealismos, contradicciones, libertad; es decir, «vuelo libre —como acertaría a acuñar Maeztu— de la mentalidad española». Y mientras otra generación toma contacto con Larra —la de *Prometeo*— e hipertrofia uno de los rasgos del escritor —el escepticismo— para elevarlo a los altares de su eutrapelia laica, «Azorín» guarda silencio (60 b). Su libro «Lecturas españolas» —dedicado, como es sabido, «a la memoria de Larra»—, aparece tres años después de las conmemoraciones centenarias, en 1912.

Los tres artículos que en este libro se ocupan de Larra son, si no me equivoco, ratificación literaria de la actitud inicial de

(*) La primera parte de este trabajo fué publicada en el núm. 132, diciembre 1960, de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

(60) «Comento a Larra», en O. C., vol. IX, pág. 1.247.

(60 b) Conocemos, sin embargo, la existencia de un artículo de 1909, titulado «Larra y Ganivet», que no nos ha sido posible localizar. Quizá se trate del texto leído en la sesión del Ateneo, y no recogido —al igual que el de Benevente, leído por su autor en el Teatro Español— en sus O. C. Por otra parte, «Aniversario», recogido en *Fantasías y devaneos* (1920), no añade nada a lo que aquí se dice a propósito de «Azorín» y Larra.

1901 y esquema, no más, de un «Larra» en proyecto. (¡Cuántos libros sobre Larra, dicho sea de paso y entre paréntesis, se quedaron en mero proyecto! Recordemos a Maeztu, quien nos prometía en 1908 un «Larra y su tiempo», que creía inmejorable pretexto para esbozar los orígenes de la mentalidad española moderna; Ortega alimentaba parecido propósito por 1915, cuando editaba la revista *España*; al erudito Lomba le fué sustraído, con un baúl que había confiado durante un traslado como cofre preciadísimo, manuscrito y documentos de un Larra nuevo; a Tarr, hispanista americano, le desbarata la muerte, a punto de aparecer, el libro riguroso y serio que necesitábamos...) Por lo pronto, el artículo «Larra y Mesonero» no es sino un leve, transparente apunte literario en que ambos escritores son considerados como símbolos de dos estratos sociales —complementarios, opuestos— de la misma época. Por lo que a Larra se refiere —«Larra simboliza la sociedad literaria de su tiempo, exaltada, impulsiva, generosa, romántica» (61)—, nada nuevo se añade a lo que ya sabíamos por boca de Oláiz en *La Voluntad*. Pero el artículo «Larra» nos brinda, tras una sinopsis biográfica —a la que asoma, por cierto, algún error de bulto— un como programa o proyecto de gran libro sobre Larra, que parcial y esporádicamente irá cumpliendo más tarde su autor. «En la obra total de Larra —nos dice— es preciso considerar la estética, la crítica social y la concepción del problema de España» (62). Y de estos voluminosos aspectos, que «Azorín» aboceta muy sumariamente en esta ocasión, será el de la estética —aunque parezca mentira, a pesar de agudas observaciones parciales sobre el estilo y de la aproximación, caprichosa y artística, que «Azorín» realiza siempre como crítico— la menos satisfactoria. Y en esta ocasión se reduce a un breviario mínimo de opiniones de Fígaro, rematadas por una caracterización estilística muy general: «El estilo de Larra es suelto, fácil, flúido, flexible: sabe expresar en su prosa nuestro autor el matiz de las cosas y las reconditeces espirituales» (63). Y a otra cosa.

Un discurso de La Cierva (1914) permite a «Azorín» tocar otro de los aspectos anunciados y mostrarnos el papel que ejerce «Fígaro» en su visión política del presente. Aquí toca «Azorín» el tema de la decadencia de España, ya aludido el año anterior en *Clásicos y modernos*. No es sólo una exposición clara —aunque

(61) «Lecturas españolas», en vol. II de O. C., edic. cit., pág. 599.
(62) Idem, pág. 615.
(63) Idem, pág. 616.

no completa ni pormenorizada— de la idea de decadencia, sino una asimilación e identificación con los principios expuestos por Larra, que encuentran para «Azorín» una ratificación en palabras posteriores de Cánovas. Dos órdenes de teorías distingue «Azorín» sobre la decadencia; una materialista (Cadalso, Jovellanos, Cabarrús), interesada por señalar su causa en la conquista americana, el continuo activismo bélico, la expulsión de los moriscos; y otra intelectualista, formulada por Larra en 1836, para quien el origen de la decadencia patria «estriba en no haberse incorporado España al movimiento intelectual de Europa en ocasión de la Reforma». Suscribe las ideas de Larra en su totalidad («...que hacemos totalmente nuestras», dice).

La teoría de Larra aparece formulada en el artículo «Literatura, rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra», con lo que la literatura —que en Fígaro, al igual que en Madame Stael, tenía el carácter de expresión de la sociedad de que se nutre y crece— obtiene atención y consideración especiales. Nuestra literatura, la española, tiene para Larra un carácter particularista, cerrado, limitado, localista, aun en los momentos de máximo esplendor; nuestros valores clásicos, si hacemos la salvedad del Quijote, carecen de universalidad y humanidad. Y en cuanto a la sociedad que le sirve de fundamento, Larra no ve en ella sino incoherencia, desorden; de tal modo que el concepto España es sinónimo de falta de lógica, de claridad, de orden, de método, de diligencia, de exactitud. Larra no acierta a ver una tradición gloriosa ni una sociedad orgánicamente estructurada. Un remedio, aunque parcial, será el olvido del pasado. «Podemos interpretar fielmente el pensamiento de «Fígaro» —escribe «Azorín»— diciendo que... España no ha estado nunca constituída» (64). Para llegar a esta formulación final, «Azorín» sigue cronológicamente el pensamiento de «Fígaro» con estos hitos: 18 de febrero de 1834, en que España, que no ha muerto, parece no haber nacido («Los tres no son más que dos...»); 1 de noviembre de 1834, que le resulta evidente que no es la sociedad española una sociedad que empieza («¿Entre qué gentes estamos?»); 1835, en que a los ojos de «Fígaro», España aparece dormida («Revista del año 1834»), y 23 de junio de 1836, en que España no se le presenta como nación compacta e impulsada de un mismo movimiento, sino radicalmente escindida en pueblo —multitud indiferente—, clase

(64) *Un discurso de La Cierva* (O. C., vol. III), pág. 83.

media —«que se ilustra lentamente»— y aristocracia —que fué «criada o deslumbrada en el extranjero»— (primer artículo dedicado a la representación de *Antony*, de Dumas).

Azorín no opone una crítica. Expone, identificándose, la teoría de su maestro. Cánovas le confirma la opinión de Larra, y apostilla ser «peligroso, lo más peligroso de todo, que una nación se desvíe del curso de las otras». Pero para un hombre que ha dado por entonces sus primeros pasos en la política y que expone el problema de España precisamente como comentario al discurso de un ministro conservador, ¿no cabe esperar, ya que ha suscrito la tesis de Larra, una aplicación, programa o consecuencia? «Azorín» contesta —por ahora— con otra pregunta. «Una asimilación franca, repentina, de esta ideología, ¿podrá realizarse en España? ¿Qué efectos causaría? Y aquí precisamente está el problema: en que somos un pueblo pesado y en que necesitamos caminar; pero en que, dada la situación especial en que nos encontramos, después de un reposo de tantos siglos, la asimilación brusca de la ideología moderna podría ser para nosotros violenta y aun nociva» (65).

La contestación es, como queda apuntado, provisional. Porque unos años más tarde verá en el krausismo la gran obra de renovación que cabía esperar de la introducción en España del espíritu moderno, y más tarde todavía —añadiendo una contradicción más a las muchas que se han señalado en su obra crítica (66)— negará rotunda, solemnemente, la existencia de tal tendencia. «No ha existido tal decadencia.» ¿Cuándo se la quiere suponer existente? Azorín se ha olvidado de Larra. Y también se ha olvidado de Cánovas. «Un pueblo no puede ser condenado por haber seguido ruta distinta de otras naciones.» No es verdad que Descartes sea superior a Santa Teresa, ni Kant a San Juan de la Cruz. España es la Península, pero también los veinte pueblos americanos: «no se puede decir que un Banco está en quiebra porque traslada sus fondos de una casa a otra» (67). Nada tuvimos que aprender —en ningún momento— de Europa: Europa éramos nosotros. Sí, Azorín contesta, andando el tiempo; critica y rectifica ideas que ponía en boca de Antonio Azorín en 1902 o hacía suyas en 1914. Han pasado diez años desde que comenta a La Cierva. Le

(65) Idem, pág. 87.
(66) Vid. Barja, C.: *Libros y autores contemporáneos* (Madrid, 1935), 284-286 especialmente.
(67) Vid. «La famosa decadencia», cap. XXXV de *Una hora de España*.

han bastado diez años para olvidarse de Larra y Cánovas, que es tanto como reconocer la existencia y grandeza peculiar de la tradición española.

Uno, pues, de los tres aspectos señalados en la obra de Larra —estético, social, político— ha sido tratado en 1914; «Rivas y Larra» (1916) va a satisfacer el aspecto social, fundamentalmente. Porque el libro posee una amenidad miscelánea que promete tocar todo el tema de la decadencia, el estilo, la biografía o aspectos biográficos, la crítica literaria de sus contemporáneos, hasta la conjetura; pero si el libro, concebido como un exquisito aperitivo a más suculentos ágapes, no nos deja inapetentes en algún aspecto, es, precisamente, en el social, ya que Azorín nos provee de un curioso diccionario de términos —actores, cárceles, casticismo, Castilla, censura, etc.— que sirve de índice a un ideario antológico, a veces con chispeantes, sabrosas glosas, de la sociedad que zahería o retrataba, caricaturizándola, Fígaro. No nos extraña, por tanto, que Azorín celebre entre exclamaciones hallar el pensamiento-síntesis de Larra en esta frase, ya comentada en su librito anterior: «No somos aún una sociedad siquiera, sino un campo de batalla donde se chocan los elementos opuestos que han de constituir una sociedad.» Ni tampoco que vea esbozada en «Dios nos asista», «una teoría de la insurrección social».

Pero «Rivas y Larra» contiene, a mi modesto ver y entender, tres innovaciones, si tenemos presente todo lo que Azorín lleva dicho en 1916; o mejor, remozadas razones, más explícitas ratificaciones de aislados atisbos precedentes. Por una parte, Azorín rechaza toda versión unilateral y rectilínea —Larra escéptico, Larra progresista— «que hasta aquí se nos ha venido pintando»; por otra, afirma su modernidad (Fígaro es «el único hombre moderno de su tiempo, en España»); finalmente, ve en su rebeldía —que supone insatisfacción y, en consecuencia, anhelo implícito de algo mejor —la nota esencial de su espíritu. «Para nosotros —escribe— el fondo de Larra, la esencia de Larra, es un espíritu de rebeldía. Educado fuera de España, siente violentamente el choque con las cosas de España. Quiere siempre *otra cosa*; se halla siempre en pugna con la realidad. Caracteres así están trazados para hallarse continuamente en oposición. Nos desconcierta muchas veces, por ejemplo, la ideología política de Larra; vemos en ella cambios inexplicables y contradicciones. No; lo que cambian son las cosas y lo que permanece es el espíritu de rebeldía. Cuando, v. gr., una cosa por la que se ha batallado logre el

dominio y es causa de la declinación de otras cosas, inmediatamente, fatalmente, un espíritu en rebeldía se pondrá, para conservar su rebeldía, frente a lo que ya domina y a favor de lo que ahora es dominado...» Y Azorín remata con este tiro de gracia al coleante sicologismo decimonónico: «Ese es el espíritu de Larra; y de aquí su inquietud, su febrilidad... y lo difícil que debiera de ser en el trato particular, siendo, como era, un hombre bondadoso y humano» (68).

Aquí reside la original actitud de Azorín ante Larra. Obsérvese que cada uno de estos rasgos —modernidad, rebeldía— están implícitos en el homenaje de 1901; de ellos procedía, precisamente, su filiación espiritual. El otro rasgo, también. Quiere decirse: en el manifiesto leído en San Nicolás se habla del escepticismo de Larra. Pero ocho años después, hacen de él banderín exclusivo los hombres de otra generación iconoclasta. Y a modo de réplica —como en otra ocasión Benavente— parecen dirigidas estas palabras de ahora: «¿Escéptico, Larra? Larra ha sentido y comprendido a España como pocos mucho tiempo después. Su espíritu tiene honda raigambre en la realidad española» (69).

Con gran justicia se ha señalado en la obra crítica de Azorín un antecedente del moderno análisis estilístico de textos literarios. De sutiles, sagaces observaciones de léxico o sintaxis ha sabido partir Azorín para sugerir un ambiente espiritual, una situación anímica, la originalidad de visión de algún clásico o romántico. Pero Azorín ha visto también en síntesis, con observaciones o calificaciones que luego el paciente escrutinio analítico confirma de modo rotundo. Este es también el caso de Azorín ante Larra. Citaré dos ejemplos: en 1914 se sorprende con «el desorden e incoherencia de la vida española», reflejada por Larra; en 1941 encuentra que «la gran innovación de Larra en la prosa, en las letras españolas, consiste precisamente en esta aportación de lo espontáneo al libro» (70). Pues bien; por caminos bien distintos, y Dios sabe con cuánto esfuerzo de lectura por mi parte, llegamos al mismo resultado. En las páginas de otro capítulo de este libro, dedicado al estilo (70 b), reconocerá el lector, como una de las ideas fundamentales de Fígaro, la concepción del mundo como confusión; verá también la copiosa utilización de giros populares, refra-

(68) *Rivas y Larra*, ed. cit., pág. 518.
(69) Idem, 159-60.
(70) «Comento a Larra», loc. cit., pág. 1.246.
(70 b) Vid. ahora su anticipo, *Sobre el estilo de Larra*, en el núm. 180 (diciembre 1960), de *Arbor*, págs. 30-52.

nes y locuciones que no tienen otro fin estilístico que dotar a la prosa satírica de cierta lozanía y vida; esto es, la irrupción de lo espontáneo en lo libresco.

Naturalmente, sin un salto intuitivo y a veces audaz en la intimidad ajena, sin su posesión, sin una compenetración poética con el autor, no hay, aunque se nos antoje paradójico, crítica valedera. Pero, ¿cómo reconocer, respetar, mantener fronteras entre dos escritores cuando es plena la compenetración? Pensemos en la demoledora ironía de Fígaro y la anarquista ironía del pequeño filósofo. Añadamos, aunque reconociendo concausas, la reducción del nombre de ambos escritores a un incisivo, significativo seudónimo. Si recordamos el elogio del «mariposeo intelectual» que Larra escucha en San Nicolás, nos encontramos con que, al fin de *Una hora de España*, su autor reconoce haber «mariposeado sobre hombres y cosas». Nos encontramos, en fin, con que la palabra que cifra desde 1834 las todavía inexhaustas esperanzas de Fígaro es «regeneración», esto es, la misma «regeneración» que asoma, ilusionada, en las páginas de este hombre del 98. Estamos, pues, ante una compenetración suprartística; como que es ideológica y humana, y por eso con bandazos y alternativas, ilógica, simpática; compenetración que le permitirá ejercer la trascendente iniciativa de conducir hacia Larra a estas plumas españolas: Baroja, Ortega y Unamuno.

EL DIÁLOGO IDEOLÓGICO

Las dos corrientes de interpretación que comienzan a dibujar su ascenso independiente desde el mismo 1837, y a las que aludía al comienzo de este capítulo, llegan a entablar diálogo ideológico —más que pacífico, polémico y agresivo en algún caso— durante los años que van de la primera Gran Guerra a la segunda República.

Ortega saluda en 1912, desde las páginas de *El Imparcial*, las «Lecturas españolas» de Azorín. Lo que a Ortega interesa fundamentalmente es la intención nacional de este libro, la posición que su autor adopta ante la historia española. Al igual que un grupo de jóvenes trabajadores en Historia Natural, que entonces abren camino con su teoría, Azorín estima, según Ortega, que la historia de España ha de ser analizada a la luz de los defectos, más que de las virtudes étnicas; o en otras palabras, Azorín propugna implícitamente la consideración de la Historia

de España como la historia de una enfermedad. Ortega reacciona —y recuerde el lector que estamos en 1912, mucho antes de la conversión de Azorín al tradicionalismo, años antes de sus pasos fugaces por la política—, reacciona violentamente contra el optimismo desaforado, patriotero y zarzuelero, de los hombres de la Restauración. El elogio —escribe— «no contribuye a sanarnos, al paso que la nueva crítica es, a la vez que historia, terapéutica». Y el precursor de esta crítica ha sido presentado por Azorín: es Larra. «Tal vez un día salte a los ojos del más ciego —sigue Ortega— que los verdaderos patriotas han sido aquellos que se han preguntado, como Larra: «¿Dónde está España? ¿Dónde está? Porque eso que se nos da como España no nos sirve para nada» (71).

En 1915 aparece una revista cuidada, valiente y exigente, sobre todo en sus primeros números: «*España*, semanario de la vida nacional». Casi todos sus redactores han de caminar muy adentro de la historia literaria de España. Se llaman Ortega y Gasset, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala, Eugenio D'Ors, Martínez Sierra, J. Guixé. Falta —y su ausencia se considera en una ocasión defección política— Azorín. Pues bien, en el número 1, en su editorial —redactado por Ortega— es bien visible la intención nacional y crítica, la filiación simpática al 98. «Los que hemos de escribir en sus columnas —gente ni del todo moza, ni del todo vieja— asistimos desde 1898 al desenvolvimiento de la vida española. Durante esos diecisiete años de experiencia nacional, raro fué el día en que la realidad pública nos trajo otra cosa que impresiones ingratas... Y esta experiencia de que existe una vasta comunidad de gentes gravemente enojadas —toda una España nueva que siente encono contra otra España fermentada, podrida— ha hecho surgir en nosotros la esperanza... Nuestra política será, pues, la más sencilla del mundo: en toda ocasión, en todo momento estaremos al lado de la España humilde de las villas, los campos y las costas frente a las instituciones carcomidas...» (72). Poco más de un año tarda la revista en mostrar su adhesión pública a Larra. Como queja contra la censura gubernativa reproduce «Lo que no se puede decir, no se debe decir», añadiendo la breve aclaración de que «parece escrito para hoy» (73).

---

(71) «Un nuevo libro de Azorín», en O. C., vol. I, 243.
(72) *España*, núm. 1, 1915.
(73) Idem, núm. 128, 5-7-1917.

También para muchos otros testigos, que aquí concurren a declarar, es Larra la precursora voz que acusa a instituciones carcomidas, a una España «que no nos sirve». Es curioso, sin embargo, que al igual que las gentes de *España*, estos testigos obedecen a una invitación —más o menas próxima y tácita— de Azorín, aunque sigan cultivando, cuando éste la ha abandonado, la negación de la tradición, o sigan empeñados en la versión unilateral o rematadamente sectaria de Larra, cuando el maestro, ¡desde 1901!, se ha empeñado en señalar el error tanto de los que tienen a Fígaro por revolucionario como de los que lo tienen por reaccionario. A Azorín le siguen incluso quienes manifiestan animadversión a su persona, su estilo o sus nuevas maneras políticas (74); es más, se advierte su huella en aquellos —cada vez menos— que publican su divergencia ideológica con Larra, como Cejador (75). Lo frecuente, sobre todo desde la postguerra de 1918, será la exaltación del radicalismo revolucionario, del suicidio o la inscripción de su obra en la historia reciente de la heterodoxia española.

Veamos algunas pruebas. Y concurra, en primer lugar, el catedrático Lomba y Pedraja, interesado, por lo que a primera vista parece, por un neutralismo académico y científico. Lomba confiesa sin empacho alguno suprimir párrafos enteros, en los que «Fígaro» hace a la religión fuente de toda moral, por considerarlos una «concesión al público» y no caber en el esquema del pensamiento político que trata de exponer. Y que no es otro, para Lomba, que el de un «hijo de la Enciclopedia, discípulo de Voltaire y de Montesquieu, de Condorcet y de Volney». A lo que añade: «Estaba penetrado hasta el tuétano de toda la doctrina racionalista y naturalista del siglo XVIII francés. No la política solamente; la literatura, la historia, todas las manifestaciones del pensamiento y de la acción humanos de que acertó a

(74) Vid., por ejemplo, el comentario que *Rivas y Larra*, 13-5-1917, merece a Cejador en *La Tribuna* («Azorín y Larra») o a Rivas y Cherif («Rivas, Larra y Azorín»), en *España*, 20-7-1916. A partir del artículo anteriormente citado de *La Tribuna*, Cejador dedicó tres más en el mismo periódico (el 3, el 24 de junio y 7 de julio) a reseñar duramente el *Rivas y Larra*. En el artículo aparecido el 3 de junio acuña esta rabiosa frase antiliberal, únicamente valedera, sin embargo, para el «Azorín» anterior a *Una hora de España*: «Azorín, adalid de los iconoclastas de la generación de 1898, esto es, de los malhumorados odiadores de la España tradicional, y por eso mismo adorador de Larra, que lo fué de los de su tiempo...».

(75) Cejador, J.: *Historia de la lengua y literatura castellana* (Madrid, 1917), vol. VII, pág. 115, recoge el paralelismo azoriniano —sin citar a su autor— entre Cervantes y Larra, a que ya se ha hecho referencia.

tratar en sus obras, las vió siempre a través de este prisma... (76).

Un año después, Ramón Gómez de la Serna reincide, al epilogar el libro de Colombine —tan útil como descuidado—, en las viejas travesuras de *Prometeo*: elogia el suicidio, celebra al escéptico. Larra —afirma— «no tenía su cabeza llena de obcecaciones, ni entrapajada por la fe». ¿Qué le esperaba en aquel tiempo? Se suicida. «El suicidio representa valor y una verdadera idea de la vida y de su límite, porque nadie ve que sólo se adelanta a los acontecimientos el que se mata y escoge la muerte sin supuraciones y larga agonía, escogiéndola en el momento más oportuno.» Ramón se opone, ¿cómo no?, a las ideas generales, condenatorias del suicidio; las ideas generales son hijas de la cobardía social (77). En 1923, otro escritor de la *Revista de Occidente* aprecia la belleza del mismo gesto. «El hecho es —escribe— que murió por voluntad encendida —voluntad creadora, en cierto modo—, y esto es lo bello». Claro que el mismo escritor ha confesado unas páginas antes su propia filiación. Habla de autores que se han ocupado de Fígaro, y al llegar a Menéndez y Pelayo, confiesa impávido: «Un escritor en quien nos vemos forzados a reconocer talento, Menéndez y Pelayo —buen olfato y larga vista, a pesar del astigmatismo católico— lo examina de prisa y sin afecto» (78). (¡Y qué no podría decirse hoy del astigmatismo, larga vista, afecto a don Marcelino y, sobre todo, generosidad de este autor que se ve forzado, violentado a reconocer talento en don Marcelino!).

El 13 de febrero de 1923 se inaugura en un bar madrileño el «Grupo Larra». El Marqués de la Vega Inclán abre en el Museo Romántico una «capilla de Fígaro». Por 1925-26 se constituye una comisión —Benavente, Francos Rodríguez, Castrovido— pro monumento a Larra (79). Todo parece iniciativa simpática y libre, de lectores o escritores independientes, cuando la política ha hecho ya su irrupción absorbente en todas las manifestaciones de la vida y de la cultura. Larra es un símbolo para la divergencia, y poco importa que las ideas de Larra correspondan o no fielmente a las que se esgrimen. En 1927, el hispanista Arturo Farinelli asegura que el «iluminado educador de la España de

(76) Lomba y Pedraja, J.: *Cuatro estudios en torno a Larra* (Madrid, 1936), pág. 130.

(77) Burgos, Carmen de, «Colombine»: «Fígaro» (Madrid, 1919), páginas 353 y 355.

(78) Espina, A.: «Larra», loc. cit., págs. 405 y 409.

(79) Segovia, A. de: «Mariano José de Larra, Fígaro». En *Figuras de la Raza*, I, núm. 3 (1926), págs. 12-14.

nuestros tiempos, Giner de los Ríos, pensaba como Larra, exhortaba, estimulaba, entusiasmaba como él» (80). Con lo que, por doble vía —Azorín, Farinelli—, vemos a Larra entroncado con el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza.

Gabriel Alomar precisa en 1925 la situación de Larra en el heterodoxo pensamiento religioso. «Larra fué —escribe— un cristiano, y en un momento de ansiedad de luz, su alma se abrió a la palabra fulgurante de Lamennais... En la historia de nuestra heterodoxia, Larra es, pues, un representante de aquella nueva infiltración de protestantismo en la raza latina...» El subjetivismo romántico origina una revisión de la fe por el libre examen. Despues de Manzoni —«piadosa poetización litúrgica— y Bonald con De Maistre —«identificación brutal de la Iglesia con la Restauración vengadora y conservatista»— el romanticismo religioso se depura e inclina a su condición originaria de protesta. «Laccordaire en sus primeros tiempos, Lamennais v Lamartine son los modelos de ese cristianismo esencialmente poético, preselitista, fuerza histórica que recogía los principios de la Revolución y los purificaba de su levadura espartiota y romana para devolverlos a la corriente libertadora y humanitarista del Evangelio.» Pero contra este mundo de piedad ejerce su agresión la Enciclopedia, el racionalismo alemán y el escepticismo inglés. En esa lucha de corrientes nace una palabra, traductora de una trágica situación contempo-

(80) Farinelli: «Larra», en *Humanidades,* XV (1927), pág. 17. Farinelli introduce en el diálogo (pág. 23) a nuestro Eugenio D'Ors, disintiendo de una afirmación suya, según la cual Larra no era «un gustador de europeísmo, por sentirse demasiado angustioso de españolismo».

La disidencia era reciente; la había manifestado Farinelli por vez primera en «Rittorno a Fígaro», epístola dirigida a Xenius y aparecida en el primer fascículo de *Colombo,* 1926. El texto aparece reproducido, años más tarde, en *La Nación,* de Buenos Aires, y es recogido finalmente bajo el título «Defensa de Fígaro, carta a un amigo español», en *Poesía y crítica, Temas hispánicos,* Madrid, C. S. I. C., 1954), págs. 15-21. Las palabras de D'Ors, a que se refiere el cortés debate, rezan así: «Fígaro no me entusiasma mucho. Era ya demasiado sociólogo. Me irrita también el mezquino resultado de la educación francesa en él. Se diría que no logró mucho más que hablar el francés a la perfección. Nada le quedó de la amplia curiosidad de mirar, más allá de las fronteras, los horizontes infinitos. Angustioso de españolismo, no es un gustador de europeísmo. Fígaro nada tiene de «Weltbürger». Se dice que le asesinó la realidad española. Sí, como la estufa mal encendida y humosa al hombre que no ha tenido aliento para levantarse del lecho y abrir la ventana. Pero únicamente los que han abierto las ventanas son de los nuestros.»

D'Ors vuelve, no obstante, sobre nuestro autor. En 1944, en la glosa «Los humoristas», celebra la permanencia de Larra, pues «si las costumbres de su tiempo —escribe— han perdido interés para nosotros, todos seguimos vitalmente interesados en la lucha entre casticismo y europeísmo». A lo que añade: «La amargura de Larra, nuestra amargura, trae intacto a nuestro regocijo su regocijo» (*Novísimo glosario*. Madrid, 1946, 339-40).

ránea: la duda. Esta palabra —apostilla Alomar— «correspondía exactamente a la naturaleza mental, estética y moral de nuestro Fígaro» (81).

¿Cómo no inscribir en este capítulo de la controversia ideológica, como radical contradictor, como valiente nadador del río arriba de la polémica, como gesticulante y escandaloso disidente, a don Miguel de Unamuno? Ya en 1912, por complacer a su amigo «Azorín», se ocupa fugazmente de Larra, para decir, en las primeras palabras, no haberle tenido nunca mucha afición, y no haber sabido cogerle gusto, a pesar de que cuenta —dice— a algunos entusistas de «Fígaro» entre los hombres de más fina sensibilidad estética y mejor gusto (82). Pero en 1931 reajusta sus cuentas, ya no sólo con «Fígaro», sino con los figaristas, porque no se muestra dispuesto a que le cuelguen, después del sambenito del 98, el de hijo de Larra. Le tenía «casi olvidado», aunque «nunca le cultivé mucho», asegura. Y lo primero que se le ocurre es la rechifla de las «someras divagaciones» —que «nunca pasaron de literatura en su sentido más estrechamente profesional»—, a las que Larra rotula de «metafísicas indagaciones». Luego discute con rabia y cierta soberbia afirmaciones de «Fígaro»; por ejemplo, aquella preliminar de «El pobrecito hablador» en la que éste declara ser su objeto el ser leído y su medio decir la verdad, a lo que replica Unamuno con la inversión total de los términos. Ni le place a don Miguel su pesimismo, su derrotismo. «Además —sale al paso—, a Larra no le mató la tragedia de España, el dolor de España, como no le mató esa tragedia, ese dolor, a mi amigo Ganivet.» Que no se reconozca en la sublevación intelectual de los llamados del 93 ninguna de las «metafísicas indagaciones» de Larra. Porque hay clases, y Asmodeo no es Segismundo. Las cosas en su punto. Las críticas literarias de Larra no tuvieron gran influencia en la mentalidad de lo que llaman el 98» (83).

Y hasta aquí el diálogo.

EL MONÓLOGO TRÁGICO

Febrero de 1937: Nueva gloria efímera de Larra en su centenario.

En 1909 se lamentaba Mariano de Cavia de la coincidencia con

(81) Loc. cit., págs. 25-26.
(82) O. C., ed. cit., t. V, pág. 276.
(83) Idem, id., págs. 143-5.

muchos centenarios europeos, y la Prensa española —que iba a arrebatarle bien pronto a Larra su actualidad con la muerte de Chapí— se quejaba de la escasa asistencia del público a los actos conmemorativos. En 1937, en pleno fragor bélico, toda conmemoración era imposible; para colmo, coincidía otra vez con un centenario importante: el de Puschkin. En 1909 reproducían los periódicos artículos de Larra; en 1917 hablaba la revista *España* por boca de «Fígaro», invocando su actualidad con la reproducción de otro artículo; *Cruz y Raya* acogía durante la República —1933 y 1936— dos fragmentos de «Ventajas de las cosas a medio hacer» y «En este país»; en 1937, como obedeciendo a consigna, la Prensa roja de España y de fuera, reproducía «La planta nueva o el faccioso»...

Febrero de 1937: actualidad trágica, con España nuevamente escindida y encontrada, y monólogo agónico en torno a Larra. El viejo y siempre renovado símbolo sirve a una nueva causa —la «causa popular»— y para escupir la amargura de la propia soledad sobre los hombres que lo habían resucitado en 1900. Pero dejemos que hablen los documentos.

A B C llama a Larra «el gran guerrillero de la libertad» y asegura que en febrero de 1937 «podría escribir en Madrid sin llorar, porque Madrid posee ahora el título —que entonces tanto envidiaba Larra a París— de capital del mundo» (84). *El Sol*, con la conciencia de que se libra en ese momento un combate decisivo de la revolución, rinde homenaje a "Fígaro", "uno de los más exaltados batalladores de esa gran batalla de la España popular» (85). En *Hora de España* se señala su carácter precursor y el linaje ideológico a que pertenece. «Nuestro inmediato pasado —escribe Rosa Chacel—: una escuela de vida exclusivamente delineada por Franscisco Giner de los Ríos, y pronto perdida en dogmatismo banal. Nuestro glorioso futuro: una escuela de filosofía, la filosofía de Ortega, que aún permanece para España envuelta en las brumas de todas las pasiones y que a nosotros toca delatar, mantener, en contra de la más airada controversia» (86). Pero una línea se interrumpe en la genealogía de estos hombres: la del 98. Ruiz de la Serna asegura en el *Heraldo de Madrid* que Larra «tuvo por «pioneros» a aquellos hombres del noventa y

---

(84) *ABC*, Madrid, 13-2-37. Añade fragmentos varios de Larra.

(85) *El Sol*, 15-2-37.

(86) Rosa Chacel, «La primera palabra sobre la vida. En el primer centenario de Larra», en *Hora de España*, III, marzo 1937, págs. 54-56.

ocho que luego, casi en bloque, traicionaron a la España que, según ellos, se proponían redimir —o, con palabra de la época, «regenerar»—... Uno de estos hombres —añade—, Ramiro de Maeztu, escribió, mucho antes de su apostasía, un artículo en que por vez primera se insinuaban las causas mediatas del suicidio de Larra. Lo tremendo es que el sagaz articulista de entonces hubiera sido hoy —de retrasarse Larra cien años en nacer— uno de los que con más diligencia le hubieran puesto la pistola en la mano» (87). A los mismos hombres del 98 se refiere también, de modo más confuso, pero homólogo, Bergamín, denominándolos «peregrinos» de «Fígaro», «antecesores nuestros en la vida intelectual española», que cumplían su destino, al modo de Larra, «sucidándose a medias o medio suicidándose» (88).

Ahora recuerda, en su homenaje, una miopía evidente de «Fígaro»: la de no haber captado, entre tantas cosas negativas, una positiva, a saber, «el impulso creador del pueblo». En la misma limitación incurrió Ganivet. Y así estuvo a punto de sucederle «a nuestro gran Machado». Pero Machado no se pegó un tiro (89).

Larra se suicidó por España, afirman todos. «El suicidio de Larra fué, en cierto modo, una acusación contra la vida falsa de los dominadores de su tiempo» (*Ahora*). No fueron sólo murrias, ni locura. «Fué eso, fué todo eso y fué más, fué mucho más —escribe el citado Ruiz de la Serna— Fué el dolor de España, fué la falta de fe en España.» En el Madrid resistente no se hubiera suicidado. «La desesperanza de «Fígaro» —concluye el mismo— se habría esperanzado en este Madrid del 20 de julio y del 7 de noviembre. Y los cañones —que ahora mismo, al escribir estas notas, horadan el silencio nocturno—, los cañones de la España que nace, hubieran arrebatado de la mano de «Fígaro» la pistola que puso en su diestra una España en trance de agonía» (*Heraldo de Madrid*).

No sin tristeza hago concurrir aquí, como remate de la misma actitud, o mejor, como trasunto de una situación de exacerbamiento político, el testimonio de don Antonio Machado. El manantial sereno de que su hondo verso había brotado durante casi toda su honesta, humilde vida, se enturbia ahora, en 1937, con las tintas gotas de sangre jacobina que él mismo reconocía en

(87) E. Ruiz de la Serna, «Hoy no se hubiese suicidado Larra», en *Heraldo de Madrid*, 13 febrero.
(88) J. Bergamín, «Larra, peregrino en su patria», *Hora de España*, XI, 1937, 29-30.
(89) 14 de febrero.

sus venas. El suicidio como acto libre y voluntario, como consecuencia del dolor de España; Madrid, como capital de la revolución y del heroísmo, y por tanto como espectáculo optimista capaz de detener al suicida; todo esto está, como en un gacetillero del Madrid republicano, aunque a otra altura, en las palabras de don Antonio. Dicen así:

> «... Larra triunfó en nuestras letras por temperamento, como si dijéramos por riñones, como, a veces, se triunfa en España. Su suicidio fué, en cambio, un acto maduro de voluntad y de conciencia. Anécdotas aparte, Larra se mató porque no pudo encontrar la España que buscaba, y cuando hubo perdido toda esperanza de encontrarla. ¿Fué un error? Acaso, aunque perfectamente sincero y maduro. La muerte de Larra me recuerda el suicidio de un personaje de Dostoiewski, que se mata cuando cree haber averiguado que Rusia no sería nunca un gran pueblo. El ruso se equivocaba, sin duda. ¿Se habría suicidado Larra si, en el Madrid de su tiempo, hubiera logrado ver algo del Madrid de nuestros días? Probablemente no. Pero la obra de Larra estaba acabada allí donde él la dejó, y fué el suicidio su último y definitivo artículo de costumbres» (90).

La Prensa nacional guardó silencio durante febrero de 1937 (91).

De febrero de 1837 a febrero de 1937 no se disipa la negra sombra del suicidio.

Dos corrientes de interpretación habíamos visto surgir desde la tumba misma del suicida: una, crítica, que va de Lista a Unamuno, pasando por Menéndez y Pelayo; otra, panegírica, más dilatada, que autorreconoce, por boca de «Azorín», Farinelli o R. Chacel estos hitos: pedagogos de la Institución y krausistas, el 98, Ortega, defensores de la «causa popular».

Pero no sin bruta agresión a la verdad pueden cobijarse bajo el mismo palio nombres y direcciones disímiles. Invocan, ade-

---

(90) «Miscelánea apócrifa». «Palabras de Juan de Mairena». *Hora de España*, XII, 1937, pág. 9.

(91) Al menos, la búsqueda fué infructuosa en los siguientes diarios: *ABC*, de Sevilla, *La Voz de España* (San Sebastián), *Fe* (Sevilla), *Gaceta Regional* (Salamanca), *Norte de Castilla* (Burgos), *El Noticiero* y *Heraldo de Aragón* (Zaragoza) y *El Pensamiento Navarro* (Pamplona).

más, aspectos distintos: el liberal, el patriota, el escéptico, el «guerrillero de la libertad». Las defecciones abundan, por otra parte, a lo largo de esta centuria: Maeztu confirma con su sangre la conversión en anuncio desde «La crisis del Humanismo», por los años de la postguerra de 1918; «Azorín» se filia al tradicionalismo con *Hora de España*, de 1924; Unamuno niega la paternidad ideológica para los hombres del «mítico 98»; los jacobinos de 1937 les calificarán de desertores.

Esa línea mantiene, no obstante, un denominador común, que podría cifrarse en la acuñación definitiva de Maeztu en 1908: Larra es símbolo del «vuelo libre de la mentalidad española». Y de aquí la hipertrofia de su escepticismo, la idealización patriótica del suicidio y, sobre todo, el disgusto ante una tradición incompatible.

Las líneas que ascendían divergentes en 1837 convergen de nuevo en 1937 para luchar a vida o muerte.

José Luis Varela.
Residencia del C. S. I. C.
Pinar, 21 (MADRID).

BAJO EL MANZANO

POR

ENRICO LA STELLA (*)

Casimiro abrió los ojos. Alguien había apagado la luz, y la alcoba aparecía envuelta en una penumbra gris, lluviosa. La lámpara pendía del centro del techo como en cuarentena; sin los rayos de luz, todo su cristal carecía de sentido, igual que una medusa arrastrada al seco de las arenas.

—¡Mi pobre cabeza!—se dijo Casimiro. Le parecía estar allí desde hacía años, en aquel absurdo duermevela, en aquel continuo sucederse de la noche y el día, sin tiempo para encontrarse a sí mismo, para sentirse dueño de su propia vida, como aún ocurría poco tiempo atrás.

—Mara—dijo Gemma—, ¿por qué no abres las contraventanas? Ya se está haciendo de día.

Mara dijo que sí con la cabeza y se levantó de la silla. Ahora se había vestido. Estaba muy pálida. Pálida como la niña que parecía, y como la mujer que también parecía. En su traje de punto gris hubiera podido gustar a cualquiera. Se acercó a la ventana, con los ojos opacos y ojerosos, tierna la boca, sin sombra siquiera de lápiz labial. Se inclinó para empujar hacia afuera las contraventanas y fijarlas al muro, demorándose un poco en mitad de aquel aire limpio que, incluso, frío como llegaba, le pareció una caricia tibia. Gemma la miró. También sus ojos aparecían hollados, y también su boca estaba sin retocar. Quizás en aquel momento se asemejaban; parecían como recién salidas del baño. Era natural que a un hombre le gustase Mara. Mejor aún, a un hombre *sólo* podía gustarle Mara en aquel momento. Mírala allí otra vez, fijando los batientes. Sabe que la miran. Está cansada y fuera de su tono normal, pero, sin siquiera saberlo, su brazo se mueve como musicalmente, y el cuerpo está en su traje gris como

---

(*) *El presente texto está constituído por los dos últimos capítulos del relato corto* Bajo el Manzano, *con el que, en unión de* La vieja de las hierbas *y bajo el común título de* El amor joven *(Edit. Mondadori, Milán, 1957), obtuvo su autor el «Premio Bagutta». Enrico La Stella, una de las más conspicuas promesas de la joven narrativa italiana, ha publicado ahora la novela* El silencio está fuera *(Edit. Sugar, Milán, 1959) y acaba de dar a la estampa su obra más reciente,* El último verano, *de que acaba de insertar un bello fragmento,* La Fiera letteraria *(Roma, febrero, 1959). La Stella es autor de primorosas versiones al italiano de textos españoles clásicos y modernos. De la figura de Casimiro, el viejo moribundo de este* Sotto il melo, *ha escrito Vittorini que recuerda al Iván Ilic, de Tolstoi...*

si no lo tuviese puesto, como si le hiciese un favor al vestirlo. ¿Qué hace un hombre con la inteligencia de una mujer, qué se le da de sus pensamientos? Le enfadan, más bien, o pueden enfadarle; los desea hasta que desea a la mujer, piensa Gemma. Pero, cuando ya la ha tenido, le fastidian sus ideas, le acercan al aburrimiento. Cuando la ha tenido, quiere tenerla otra vez, y, cuando está cansado de tenerla, está cansado de toda ella. Mara, por el contrario, tan boba que da siempre la impresión de estar pensando en no se sabe qué cosas, es tan dulcemente obtusa que incita a conquista. Ella puede retener a un hombre; es un estímulo, un desafío continuo. Sus redondas nalgas bajo el traje de punto gris harían pensar de buena fe a un hombre en un mundo secreto, pendiente de descubrir. Y sólo son nalgas. Pero quien sabe todo esto es Gemma. Mario, no.

Mara cerró las contraventanas.

—Papá tiene los ojos abiertos—dijo en tensión de pronto, ya vuelta al interior.

Gemma se levantó y se acercó a la cama. Casimiro no pareció irritarse. A pesar suyo, estaba lleno de dulzura, de ganas de estar un poco con sus dos hijas. Sin saberse el porqué, era mejor que no estuviera Mario allí. Las muchachas eran cosa suya. Tontas o no, formaban parte de su vida cuando ésta tenía un sentido concreto. "Ya estamos los tres solos", pensó. Y de su corazón surgió un melancólico saludo hacia Nella. La había dejado en el tocólogo pocos minutos antes. Y habían pasado años y años, como en un conjuro. La había abrazado, había hablado con ella bajo el manzano, sí. Pero, ¿cuándo, Dios mío?

—Papá—dijo Gemma alisándose lentamente los cabellos—, ¿te sientes mejor, papá?

Casimiro no consiguió sonreir, pero le pareció que lo había hecho. Sí, se sentía mejor. Mucho mejor. Como quien ha concluído un largo viaje y finalmente vuelve a casa, encuentra sus zapatillas y no ve que son feas, que contienen una mancha oscura. Son sus zapatillas la única promesa de quietud que la tierra le ofrece, el rincón junto a la radio, la luz familiar, el enchufe que con tanta frecuencia se desprende, la antena, con su intermitente y arbitrario trueno. Maravilloso. Olor de casa. Un largo dormitar entre los defectos de casa.

Casimiro ve a sus dos hijitas inclinadas sobre el lecho, sus senos bondadosos (para él lo son); siente un perfume en el que se reencuentra, al que se deja caer.

—¡Gemma, papá está llorando!

—No, no puede ser...

—Tontas—piensa Casimiro—. ¿Qué, es que no pueden llorar más que ellas? Pero es de ellas de quien está orgulloso. El presidente, alto, delgado, con un labio roto por la mitad, está entregando el diploma. Mara inclina la cabeza. Parece aún más rubia cuando enrojece tanto. El presidente le acaricia los cabellos. Dice: "Muy bien, tu padre puede estar orgulloso de ti." Y claro que está orgulloso de ella.

—Es algo apática, sueña siempre—dice la maestra—. Yo hablo, hablo, y parece que ella está viajando por su cuenta, pensando en las musarañas.

—Mara no es mala—dice Casimiro sombríamente.

—¿Mala? Todo lo contrario. Es una chica rara. Parece indiferente a todo, demasiado indiferente.

Pero la maestra ve que el rostro de Casimiro se ha ensombrecido más, y agrega rápidamente:

—Es una chica muy sensible. Llora a veces oyendo la música...

Y Casimiro está orgulloso. Sangre suya, niñas hechas a su modo, nunca confundibles con las otras. Sus dos niñas.

—No, Mara, no es posible que llore... Se llora cuando se comprende, cuando hay razón para llorar. Para papá todo es distinto ahora. Ha perdido el control, cada cosa va por su cuenta en él. Y esto es lo que le pasa con las lágrimas...

—Es inteligente—piensa Casimiro, hinchándose—. Encuentra una razón para todo y sabe salir de apuros... Mis dos niñas.

—Mario no ha vuelto todavía—dice Gemma.

—Quizá estaba durmiendo el padre Bautista...

—Sí, quizá.

Mara está un momento incierta. Luego se carga de valor y dice:

—¿Cómo es la extremaunción, Gemma?

—No sé. Creo que se bendice, que se toca con el santo óleo.

—¡Socorro!—aúlla Casimiro—. ¡Socorro, niñas!...

¿Por qué no le entienden? Tienen su sangre, pero no le entienden. La extremaunción es para quien se está muriendo. ¿Qué extremaunción? ¿Para quién?...

—¡Socorro, Mara, Gemma, socorro, niñas, socorro, socorro...! Estoy orgulloso de ustedes... Me acuerdo muy bien... ¡Socorro!...

Quizá es demasiado para un hombre. En todo caso, para Casimiro es demasiado. Es como si un paño negro le bajara sobre los ojos. Continúa repitiendo mentalmente: "¡Socorro, niñas!", y, muy poco después, estas palabras han perdido todo significado. ¿Socorro? ¿Por qué socorro? Casimiro está ahora contentísimo. Su único esfuerzo es

el de recordar el porqué. Pero, finalmente, todo se arregla y relaciona: era aquel juego de los niños, sí.

Nella no sufre nunca de vergüenzas, y esto es algo que electriza a Casimiro. Puede perfectamente desabrocharse la camisa. "Espera —dice—, tú me lo rompes todo". Está plenamente segura de sí misma. "Barbazas, me haces daño así, sin afeitar." Tiene los ojos grises y castaños, con un punto que brilla especialmente. Casimiro la besa. Le va quitando del pelo las pajuelas, las briznas de hierba. Se siente un poco melancólico. Entonces, ¿es que todo está aquí, que todo ha vuelto? Y ahora Nella querría hablarle de que, precisamente, no está todo. Pero Casimiro es un hombre. Le contesta como un dios caído de su pedestal por una tontería. Habla de mala gana. ¿Qué quiere ella saber? Está solo y triste. Querría estar navegando, o donde fuese. ¿Qué saben las mujeres? Y ella se burla de él, porque está ya cansado. Ella, a quien nada de esto le importa nada. Casimiro está enfadado. La acompaña a su casa; le dice que tiene que hacer, que se volverán a ver mañana. La ve alejarse, majestuosa y familiar, majestuosa y fina, delicada como una varilla de vidrio.

Creía que estaba ya agotado, pero está aún lleno de deseo. Pasa la hija del droguero, con una pelusilla oscura bajo la nariz, y el pecho más pesado que todo el resto de su persona. Es una muchacha más bien fea, delgada como un sarmiento y con pechos de cabra, pequeños y apagados los ojos. Casimiro, sin embargo, la desea. Daría ahora diez Nellas por ella. Es un hombre. Que le perdone quien quiera hacerlo.

—Vete a saber—dice al cabo Mara—. Quizá mamá lo espera. Sabe que está a punto de alcanzarla, y es feliz. Es así seguramente. Están a punto de reencontrarse.

Mara sonríe extasiada. La religión le permite ser feliz en un momento como éste, echarse todos los miedos a la espalda.

—Y nosotros también les alcanzaremos algún día—dice con la voz conmovida.

Gemma la mira. "Dichosos ellos—piensa—. Hacen cuanto les parece, no tienen freno y hallan una razón que los justifica, que les da la victoria siempre, hasta si matan." Pero dice reposadamente:

—Claro que se encontrarán.

Los desprecia, pero es su esclava. Cree conocerlos a fondo, pero se siente feliz haciéndoles el juego. Para ella, mientras sufre, se trata más bien de un juego.

—Ya vienen—dice Mara, agitada.

Y no hay necesidad de preguntar quién. Viene el consuelo de la fe. Mara llora despacio. De melancolía y de consuelo.

"Ya vienen", se repite Casimiro. Son los aviones. Un rumor oscuro que cubre la luna. Suena por los nervios antes que por el aire. Se dejan atrás una ligera huella, y todo el cielo se convertirá en seguida en ellos, sólo en ellos. El sargento De Luca grita "¡A tierra!". Y no parece asustado. Uno, que escondía la colilla encendida, se apresura a apagarla y empieza a murmurar: "Perdón, Dios. Yo no quería... No blasfemaré nunca más... Juro, juro... juro..." Pero no hay juramento que apague el tronar de las bombas ni que les libre del terror.

Están con la cara clavada en la tierra, dentro de ella, más dentro aún. Ser piedras. Un mechón de hierba, o sea, nada, ante los ojos. Tiembla el suelo sacudido, como un gigante dormilón al que una hormiga se le ha escurrido por el cuello de la camisa.

El sargento De Luca olvida ahora sus poses heroicas y está tirado en una trinchera, con las uñas clavadas en la tierra. "Es un fenómeno nervioso—explicará luego. En la guerra todo es muy distinto. El enemigo se ve de cara, y existe una igualdad de armas, de fuerzas. Eso es." Y, gesticulando, el sargento De Luca cuenta sus aventuras de Grecia. Ha estado en Grecia sólo dos meses, pero todas las aventuras parece que le fueron reservadas a él. "Páginas maravillosas, escritas con la sangre de los mejores de nosotros", añade, y ahora sí está un poco pálido. Pero quizá sea el recuerdo de tanto heroísmo junto.

"¿Volvemos a entrar?", dicen los más adormecidos, con la cabeza semicaída sobre el cuello del capotón. El sargento espía el cielo. "Esperemos a que cese la alarma", dice. "No por mí, sino porque, cuando se tiene la responsabilidad de otras vidas humanas..."

Casimiro enciende un cigarrillo. "¿Quién te ha dicho que fumes? —grita el sargento, enfurecido—. ¡Y sí que eres ya viejecito para saberlo!" "Está bien", dice Casimiro. Apaga el cigarrillo y vuelve a ponerlo en la cartuchera. "Y, si soy viejo, ¿por qué me tenéis aquí, j...?"

—Aquí están—repite Mara.

El padre Bautista y Mario caminan juntos, pero lejanos y extraños el uno del otro, casi enemistados. El sacerdote tiene la mirada dirigida al cielo, la expresión de quien entona un himno de gracias. Mario, a su vez, está fosco la mirada por tierra, las manos hundidas en los bolsillos, azuladas las orejas frías. Resuena la callejuela pedregosa como si pasase la ronda.

—La ronda—piensa Casimiro—. No, no es la ronda alemana. Esos parecen siempre una sola persona que camina, aunque sean ciento. No es la guardia alemana. Cualquier buen día se acaba también. Desde luego que el Duce no es ya el Duce. Ahora le tratan como a un títere.

¿O no sería mejor que se fuera al destierro y que se hiciera ya la paz, metiendo en ella a los alemanes y a los americanos? De él se recordaría todo lo bueno, las carreteras, los puentes, el asunto de la prolificación y Abisinia. Sí, Abisinia. Porque sí, bien o mal, la civilización de Roma sí que la llevamos hasta allí abajo.

La ronda se detiene.

La ronda sube las escaleras.

La ronda está a punto de entrar.

—¡Dios mío!—jadea Casimiro—. ¿Qué he dicho que no debí decir nunca? Le he dado por buena hasta a Abisinia. Reconozco todos sus méritos, pero ¿no acabarán nunca esta guerra, estas rondas?

—Entre, padre—dice Gemma—. Buenos días.

—Alabado sea Dios, hija. Y hágase su voluntad.

Casimiro aguza las orejas. ¡Hasta Dios, ahora!

Mara rompió a llorar, y en su turbación se acercó al sacerdote como al único ser capaz de librarla de la pesadilla. Decía el padre Bautista: "Valor, hijitas." Y habría querido decir algo más. Pero en aquel momento se siente vacío, como desecado. Casimiro pestañeó, vió el negro de la ropa del sacerdote, una sombra tras él, y habría deseado gritar, debatirse. Un olor frío se había adueñado de la alcoba, como si por todas partes hubiese flores. Pero *aquellas* flores, las de los muertos. El enfermo inició entonces una sorda, desesperada lucha para librarse de los lazos que le retenían. Nadie le ayudaba. Estaba claro que le habían condenado. "¿Quién?—pensó rabiosamente—. Ah, claro. la ronda. La ronda."

En el cuarto se había espesado un gran silencio. El corazón de Casimiro marcaba el tiempo como un enorme péndulo, y éste era el rumor único, el único corazón del mundo.

* * *

Como cuando en una pelea se le hace meter a alguien las espaldas contra la tierra, y el otro, el vencedor, se entrega a hundirlo allí, a humillarle con las rodillas. Podría esperarse que alguien del corro dijera "basta", y el vencido, agotado, atado como está, suplica con la mirada. Pero no es comprendido, se comenta alrededor de él, se ríe, se dice: "Mira qué cara de muñeco." Se dice: "Ahora le saca los ojos." Y se ríe más y más.

Casimiro ha renunciado a suplicar, a pedir ayuda. El sudor le corre desde la frente hasta la barba híspida, a lo largo de los surcos del rostro. Todas sus venas laten, pero no es fuerza ya, sino la sangre-

que vibra en última instancia antes de ceder del todo. No es fuerza, y ni siquiera sea acaso sufrimiento. Un barrunto de paz, una invasora dulzura, parecen consumir todas las energías residuales. De los ojos de Casimiro, abiertos de par en par, resbalan gruesas lágrimas que penetran en su piel con el sudor. Sólo son lágrimas, porque nada las contiene, pero de ellas tienen solamente la traza y el resquemor que dejan en la piel.

El sacerdote le persigna la frente, dice sus oraciones. "Señor—piensa Mara—, acoge el alma de papá. Allí arriba, contigo, junto a mamá, a donde un día iremos nosotros también. Te lo ruego, Señor; haré penitencia; permaneceré virgen, si lo quieres. Pero recoge a papá. Haz que no sufra más."

Sonríe extática. En su vestido de punto gris es ahora una penitente, una figura escapada de algún cuadro. Verdaderamente, podría secarle los pies a un pobre con sus cabellos, estar de rodillas toda una noche y dar cuanto posee. Por ello, nada cuenta todo lo demás. Porque sabe estar pálida, casi transparente, y porque sus cabellos huelen a ternura hasta la raíz.

Gemma tiene el rostro duro, petrificado. Su mirada carece de fondo, es opaca como el alquitrán. "Papá—dice para sí Gemma—, vete..., vete pronto. No creas que esto es mejor, papá... Ningún sitio es mejor. Vete, vete, corre ya... Vete, papá, corre ya, vete..."

Se le acerca, y con su reducido pañuelo le seca el sudor, las lágrimas, el áspero olor que ya ha bajado hasta él. Gemma no puede olvidar sus deberes ni por un momento. "Mejor, esto ya está mejor", explica Casimiro con la mirada. El escozor del rostro ha cesado. Le llega, en cambio, el perfume que ha dejado allí el pañuelo de Gemma. Un buen perfume de mujer. Raro y familiar, como lo es todo en las mujeres.

"No debí tomar aquel vino", piensa Mario. La cabeza le voltea, y también siente al estómago fuera de su sitio. Aunque quizá pilló todo aquel frío por la calle. "Anda ya, señor Casimiro, no lo pienses. Nos toca a todos. Aquí estoy yo, ligado también a tu muerte, sólo porque me casé con tu hija... Aquí me enredaste, viejo mío, ni más ni menos que si estuviera en tu lugar. ¿Qué crees, que se está bien viendo cómo se va alguien, sin que toda la fuerza, toda la inteligencia del mundo, valgan más entonces que el vuelo de una mosca?"

Mario se miraba las manos, movía los dedos con oscuro semblante. Qué manos inútiles, sin destino.

Y llegó Juanito, el monaguillo, un chico de diez años, muy avivado por la novedad.

—Ah, que estás aquí—dijo en voz baja el padre Bautista. El niño

se acerca curioso, de puntillas. Ha llegado a tiempo de no perderse el gran espectáculo. Todos los amigos le preguntarán luego, con un dejo de envidia, por la muerte. Y él abre bien los ojos para no perderse nada, absolutamente nada. Incluso si le castañetean los dientes con el frío. O con algo más.

Silencio. ¿Qué ha pasado, qué está pasando? Casimiro no recuerda. No sabe sino que se trata de una cosa importante. Mejor, definitiva. Y está tenso; todo lo oye, pero justamente algo que ahora se le escapa es lo que no recuerda ya. No es un silencio normal el que le circunda. Da la impresión de un vacío absoluto, como el de no haber nacido. Y, sin embargo, hay algo que amarra a Casimiro a este momento, y es su memoria, los reflejos de su memoria, trayéndole y llevándole a placer. Niño que fué él tendido sobre la hierba con la mirada perdida en el cielo, viendo una carrera de nubes. Hinchadas de sol o de luna, dispuestas a trocarse en veleros, en caballos, en castillos, hasta que el aquilón se las llevaba en graduales empequeñecimientos hasta hacerlas desaparecer. Casimiro llora desesperado, con las manos tendidas hacia aquel cielo de nubes que había sido hasta entonces su amigo, hinchados ahora sus ojos de desolado rencor. Claro, los aquilones perdidos, los duelos de la infancia.

Pero, ¿y ahora? Casimiro está otra vez en el vacío, solo, incubando su ira. ¿Por qué ahora esta ira?

—Le ha bajado a la mirada como un velo—dice Mara.

Y Casimiro no la oyó. No oía ya. Nunca más volvería a oír. Gastaba sus monedas últimas en un vacío que se alargaba, que lentamente se lo tragaba todo. "Es de noche", pensó. "Ha vuelto la noche. No hay estrellas, ni luna, ni siquiera la pequeña luz de una casa. Ni un ruido." Cerrado en una caja como un gatito que acaba de nacer.

Un rayo de sol entraba por los cristales. Gemma pensó, contenta, que a su padre le habría gustado. Era el sol primero del año, inseguro aún de sí mismo.

Sin darse cuenta de ello, todos miraron hacia fuera de la ventana. Y aquel poco de sol era un respiro de alivio, una caricia para quien cree haber perdido ya y para siempre todos los derechos. La barba cerrada de Casimiro brillaba más en ciertos puntos, como si, al menos ella, se hubiese apercibido de aquel rayo.

Mara, sentada a los pies de la cama, no había resistido más, y la cabeza se le desplomaba ahora sobre la espalda. Así, en pleno día y delante de todos, se había hundido en el sueño. Un sueño pesado que se la llevaba fuera de allí y de todo peso. Pero Casimiro tuvo un estremecimiento en la sangre, un calambre que le recorrió por entero.

Y he aquí que sus tinieblas se le rasgan, que reencuentra su cuarto, el mismo cuarto en el que está. Sólo que es de noche. Apenas si una vaga luz verde atenúa la sombra.

El corazón de Casimiro late enloquecido. Parece subírsele a la garganta. ¿Qué pasa, Dios mío? El hombre no quiere creerlo. Proyecta sus ojos sobre aquella tenue luz y desearía cerrarlos, no ver. Pero ve. Incluso en la sombra, en el vacío que nadie ha visto, sigue viendo. No —quisiera aullar—, ¡*esto* no!...

Mario estrecha el tierno cuerpo de Mara, lo recorre con las manos, la arrastra a tierra con él. ¡No, no, esto no, basta...!

Mario jadea, encima. Mario, traidor, no, no...

Casimiro está vivo, tiene una reacción desesperada, rompe los lazos que le retienen, su temblorosa mano feroz se alza, vacila en el aire, arroja la lámpara contra la cómoda, que se desploma... No, déjala, déjala, déjala...

Todos saltan con el ruido. Mara se despierta aterrada.

—¡Papá, papá!—grita obsesionadamente, sin valor de mirarle los espantables ojos en tiniebla.

—Que su alma tenga paz—dice el padre Bautista—y que el Señor misericordioso acoja esta pobre alma.

Con dos dedos bajó los párpados sobre aquellos ojos terribles que se habían asomado al vacío. Luego se arrodilló pesadamente.

—Recemos—dice—, recemos todos juntos.

Y el sol estaba ahora por todos los rincones como un triunfo. Incluso la vieja bicicleta, encaramada sobre el armario, había vuelto a confiar en el mundo.

(Nota y versión castellana de Fernando Quiñones.)

Enrico La Stella.
Vía V. Foppa, 28.
MILÁN (ITALIA).

CAMINOS DE SILENCIO

POR

RAUL CHAVARRI PORPETA

Dum Medium Silentium
Tenerent Omnia, et Nox
In suo Cursum Medium
Iter Haberet, Omnipotens
Sermo Tuus, Domine, de
Cœlis a Regalibus
Sedibus Venit.
(Ps. 92,1.)

PAREDES DE COBRECES

Por detrás de los muros, el Silencio.
Guarda todas las voces del cielo y de la tierra.
Cada día es un rezo, una tarea, un paso,
Un reencuentro constante de encendidas plegarias.
Cada hora, un peldaño, un triunfo en la difícil,
Infinita, conquista.

Y nadie habla. Sólo la palabra, sin ser dicha,
Resuena en cada pecho, y vive el hombre,
Si vibra la verdad de que está pleno.

El trabajo y el hambre, el sol y el viento,
Desnudos de vocablos, se convierten en gestos.
Las horas quedan presas en un rumor de cantos y campanas.

Por detrás de los muros, el Silencio
Levanta catedrales en las almas.

MAITINES

En cada corazón hay un asombro
De haber vuelto a vivir en la mañana.

La noche era un recuerdo prematuro
Herido da una voz sin esperanza.

La noche era un oscuro itinerario
Donde cada sonido era un fantasma.

El alba es el incendio de otro día.
Los monjes y las horas se funden en su llama.

TRABAJO

Frater Melchor, en la huerta se ha roto,
Verde, húmeda y fecunda de sudor y rocío,
La entraña de la tierra.

La carroña de ayer se ha vuelto una flor blanca,
El estiércol traduce sus exequias en frutos
Y todo está naciendo y muriendo
Y volviendo a nacer. ¡Aleluya!

Esta y así es la muerte:
Volver a la ceniza, tornar a la simiente,
Descender a la tierra entre rezos y cánticos
Con la entera esperanza de que todo retorna.

Del verde, al amarillo; del abono, a la hoja.
Un milagro inaudito, Frater Melchor Testigo,
Dios lo obra a cada instante.

DIARIA EPIFANIA

Es Ambulabunt Gentes in Lumine tuo, et reges in Splendore ortus tui.
(Isaías, 60, 3.)

Frater Melchor: el cultivo y la azada.
Frater Gaspar: el horno y la tahona.
Frater Baltasar: el ladrillo y la escuadra.
Frater Melchor: el oro del trabajo.
Frater Gaspar: la mirra esperanzada.
Frater Baltasar: el incienso ascendiendo al cielo entre campanas.

SEXTA

Aunque no hables, Señor,
Te esperaremos, guardando
En nuestro pecho las palabras.

Aunque no hables, Señor,
Te entenderemos, en el aire
Que mece las acacias.

Aunque no hables, Señor,
Te escucharemos, porque
En todo rumor estás presente.

Aunque no hables, Señor,
Te aguardaremos
Hasta la última sombra de la nada.

NONA

Esta noche en San Francisco
Entrará un vapor negro.
Bajo el puente interminable.

Puede ser que esta noche
En Málaga agonice
Un triste canco mordido de la tisis.

En cualquier rincón de la Tierra Dios
Puede ser que alguien mate y sea muerto.
Que alguien robe y amenace.
Que haya quien sufra y quien desespere.

Mientras tanto, en Cobreces
Hay una oración por cada dolor,
Una plegaria para cada sufrimiento
Y un silencio elocuente.

Por todas las vacías palabras
De este mundo.

COMPLETAS

Nada de Ti, Señor, me queda
En el recuento de este día
Que ya sólo es memoria.

Tuve que ser tus pies.
No me he movido.

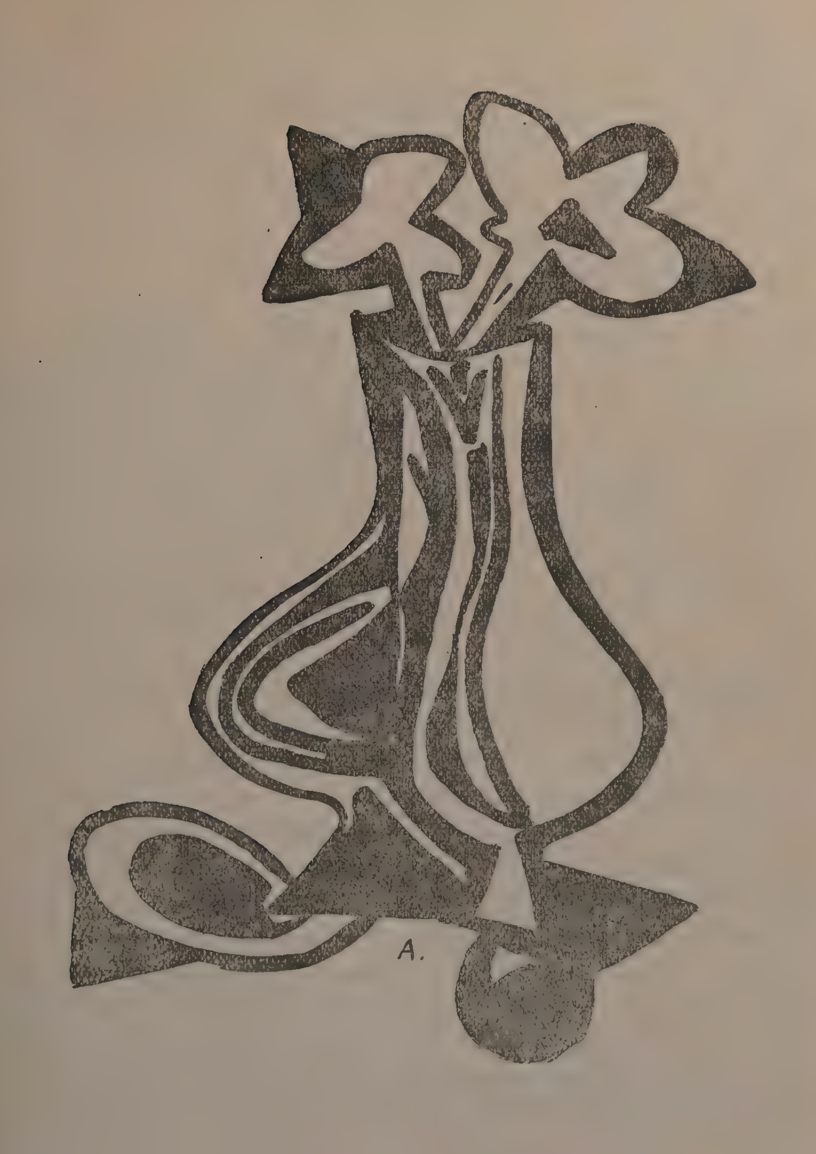
Debí de hacer las veces de tus manos
Y no abrasaré las mías en tus tareas.

Tenía que ser tu voz.
Y no me he oído.

Guardián de tu silencio,
Y la palabra
Una vez tras de otra
Se ha evadido.

Raúl Chávarri Porpeta.
Alcántara, 6.
MADRID.





HISPANOAMERICA A´LA VISTA



EL HISPANOAMERICANO ANTE LA NATURALEZA

POR

PEDRO FONT PUIG (†)

I

VALOR Y TRASCENDENCIA DEL SENTIMIENTO Y DE LA FANTASÍA

El sentimiento, en aquella esfera en que sin dejar de ir acompañado de transmutación orgánica, trasciende de lo meramente animal, y la fantasía, en cuanto idealiza lo sensible o representa lo ideal en formas sensibles, son las facultades más privativas de la naturaleza humana, ya que, por requerir base orgánica y la influencia del espíritu, solamente pueden darse en aquella naturaleza, que es intermedia entre los espíritus puros y los meros animales (1): con propiedad y acierto se llama hombre desnaturalizado al que parece carecer de sentimientos, y tenemos por apagado, como amortiguado, al que diríase sin fantasía.

No pretendo sustituir como diferencia específica del hombre el sentimiento o la fantasía o la racionalidad, o, como dijo nuestro Francisco Vallés, para precisar que dicha diferencia específica no es cualquier razonamiento como el razonamiento sobre lo concreto, sino el razonamiento sobre lo abstracto, espiritual y eterno, la capacidad de sabiduría (2); del entendimiento y de la razón en la acepción de facultad de conocer lo abstracto y lo espiritual, y de discurrir sobre ello, tiene radicalmente el hombre ser hombre, como enseña Santo Tomás (3). Con propiedad se designa en sánscrito el hombre con el término "manú", del grupo etimológico de "manas", voz hermana de la latina "mens", y así "manú" significa etimológicamente el pensante; igualmente, y en relación de parentesco con las voces "manas" y "mens", la lengua alemana y la inglesa tienen, para significar hombre, los términos "mann" y "man", el ser pensante, siendo eviden-

---

(1) Santo Tomás, *Summa Theologica,* I, qu. 21, 3, pág. 158 del vol. I, y I-II. qu. 31, art. 4, pág. 130 del vol. II (de la edición Marietti; Turín, 1932).

(2) Francisci Vallesii, *De iis quæ scripta sunt physice in libris sacris, sive de Sacra Philosophia, liber singularis,* cap. XXIV; pág. 325 de la edic. Turín, 1587.

(3) Santo Tomás, *Summa Theologica,* I qu. 85, art. 3, ad 4; pág. 562 del vol. I, y I-II qu. 31, art. 7, pág. 183 del vol. II, edición citada.

temente notoria a mayor abundamiento la relación, en la lengua inglesa, del sustantivo "man" con el verbo "mean", pensar.

Precisamente de la racionalidad deriva que el sentimiento pueda tener tales objetos y formas que trasciendan de lo meramente animal y de sus posibilidades: el amor dignamente humano, el sentimiento de patriotismo y de humanidad, el de caridad, el religioso, el sentimiento estético en general (4), y especialmente el sentimiento de lo sublime y el de lo cómico; y que la fantasía no se limite a combinaciones originales de fragmentos de sensaciones habidas, sino que asocie lo concreto a lo abstracto, cree símbolos, cree caracteres de personajes de epopeya, novela o drama; construya figuras geométricas con los elementos espacio, puntos y movimiento, surgiese la catedral gótica, compusiesen Bach, Beethoven y Wagner algo inexplicable por mera combinación de sensaciones resurgidas o por mera modificación, mediante sola adición o sustracción de elementos sensibles antes sentidos; y tomando Leonardo de Vinci por modelos las fisonomías, llenas de carácter y rudeza, elegidas en los bajos fondos de Milán, y Rafael aquella vulgarísima muchacha de Transtevere, tosca, basta e innoble, cuyo apunte puede verse en obra tan divulgada como la *Grammaire des Arts du Dessin,* de Charles Blanc (5), y nuestro Salzillo el mismo hombre que le sirvió de modelo para uno de los sayones que azotan a Cristo (6), creasen, respectivamente, los apóstoles de la *Cena,* la *Virgen con el Niño,* llamada de Francisco I, del Museo del Louvre, y el ángel de la *Oración del Huerto;* saltos y vuelos desde el modelo al cual los geniales artistas piden sólo lo anatómico, las facciones, las proporciones, los pliegues del vestido en determinada actitud, hasta la creación artística en que se revela la predestinación al apostolado heroico o el destello de luz divina: saltos y vuelos dados merced al soplo del espíritu sobre la fantasía.

Mas la vida afectiva es la que impele al hombre a unas u otras reacciones y aun a unas u otras posiciones doctrinales: por el amor o el odio ve el hombre en personas o cosas lo que sin tales sentimientos no vería; por la intensidad sentimental que los acompaña dejan muchos fenómenos cognoscitivos profunda huella fisiológica, con la que devienen centros de ordenación del recuerdo; la vanidad y el orgullo, individuales o colectivos, la veneración o el sentimiento de

---

(4) Kant, *Crítica del Juicio,* 1.ª parte, párr. 5; traduc. Manuel García Morente, pág. 69 del tomo I en la edición Madrid, 1914, Victoriano Suárez.

(5) Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin,* lib. III, cap. 10; págs. 542 y 543 de la edición Henri Laurens, París, 1880.

(6) Andrés Baquero Almansa, *Los Profesores de las Bellas Artes murcianos: don Francisco Salzillo y Alcaraz,* pág. 245 de la edición 1913, Murcia.

rebeldía a las tradiciones de cultura, el agrado de una doctrina o la complacencia en sus consecuencias prácticas, la misma simpatía o antipatía de un maestro, llevan la mente por tales o cuales derroteros sin que advierta ella que, más que ir por sí, es llevada. Fija la pasión una idea, y la convierte en poderoso estímulo de asociación de otras (7); y aun la cenestesia influye a veces muy eficazmente en el curso de los pensamientos (8). Tiende el hombre, por exigencia de su unidad, a "racionalizar", a justificar ante su propia razón, sus estados sentimentales, y muchísimas veces la unidad se consigue, mejor o peor, más que por enderezamiento del sentimiento por adaptación servil, frecuentemente irreflexiva, de la razón misma.

Y la fantasía influye en la actividad intelectual, añadiendo y sustrayendo, aumentando y disminuyendo, o sustituyendo elementos en la imagen que sirve de dato a la mente, pegando imágenes a lo puramente espiritual, y llenando con ello de antropomorfismos religiosos o peculiares maneras como la religión es concebida, y sentida, por personas incapaces de concebir en su pureza lo espiritual, y produciendo confusiones aun en mentes poderosas, antes de haberse ejercitado cumplidamente en bien orientados estudios filosóficos (9); mas también por medio de la fantasía acomete el hombre las primeras exploraciones en la religión de lo desconocido. "Con la ayuda del poder de la imaginación —dice Tyndall— podemos abrirnos paso a través de la oscuridad que envuelve el mundo de los sentidos. Hay conservadores (*tories*) aun en la ciencia, que miran la imaginación como una facultad temible, de la cual conviene guardarse mejor que servirse. Observaron su acción en vasos de paredes demasiado débiles, y sin razón se asustaron de sus desastres... Limitada y guiada por una razón fuerte, la imaginación se convierte en el más poderoso instrumento de descubrimientos físicos. El paso de Newton desde una manzana que cae a tierra, a la Luna, que cae hacia el Sol, fué en su origen un rasgo de imaginación" (10). Emile Zola, en *Le Docteur Pascal,* dice: "At! ces sciences commençantes, ces sciences où l'hypothèse balbutie et où l'imagination reste maîtresse; elles sont le domaine des

---

(7) Véase sobre la eficacia de la pasión Antonio Eymieu, *El gobierno de sí mismo,* principio III, cap. II, traducción Vicéns y Marcó; edic. Gustavo Gili. Barcelona, pág. 188 y siguientes en la 3.ª edic., 1919.

(8) Jaime Balmes, *El Criterio*, cap. XXII, párr. 51; páginas 236 a 329 de la edición Homenaje a Balmes, con motivo del centenario de su nacimiento, por la Casa Brusi, Imprenta Barcelonesa, Barcelona, 1910.

(9) San Agustín, *Confesiones*, lib. VIII, cap. I; Migne, Patrología Latina, tomo XXXII, columna 733.

(10) Tyndall, *La Lumière. Su le rôle scientifique de l'imagination*, trad. de Raillard; Gauthier-Villers, París, 1872, páginas 126 y 127.

poetes autant que des savants. Les poêtes vont en pionniers à l'avant-garde, et souvent ils découvrent les pays vierges, indiquent les solutions prochaines. Il y a là une marge qui leur appartient, entre la vérité conquise, définitive, et l'inconnu; d'où l'on arranchera la vérité de demain" (11). "La ciencia física —dice Max Müller— nunca habría sido lo que es sin los impulsos que ha recibido del filósofo y aun del poeta"; y cita a continuación estas palabras de Humboldt: "En los límites del conocimiento exacto, como desde lo alto de elevada costa de una isla, place a la mirada dirigirse hacia las mayores lejanías; las imágenes pueden ser ilusorias; pero como las imágenes ilusorias que las gentes imaginaban haber visto desde las Canarias o desde las Azores mucho tiempo antes de Colón, pueden llevar al descubrimiento de un nuevo mundo" (12). "El amante del mito, el mitófilo, es en cierta manera filósofo" (ὁ φλόπθος φλοσοφός πίος ἐστιν) dice Aristóteles en los comienzos de su Metafísica, en cuanto el mito tiene por sujeto lo maravilloso que suscita la admiración y el deseo de hallar una explicación (13); pues bien, la fantasía es la que primero alea en torno de lo sorprendente, la que forja una Alquimia antes de la Química, y forcejea con atrevidos ensayos.

Y muestra la Historia que sentimiento y fantasía, de consuno, careciente todavía una cultura de métodos adecuados para la explicación de los fenómenos cósmicos, idearon, por vía de personificación, para remedio de temores, en relación con cada clase aparentemente distinta de aquellos fenómenos, un dios particular que por la oración y el sacrificio propiciarse pudiese; de consuno elevaron héroes a semidioses, y forjaron mitos, de los cuales, aun extinguida la llama en que se forjaron, se mantiene en lo subconsciente individual y colectivo un rescoldo, de cuyas cenizas se desprenden pavesas todavía.

II

VALOR ESPECIAL DEL SENTIMIENTO, LA TENDENCIA Y LA FANTASÍA EN CARACTEROLOGÍA INDIVIDUAL O COLECTIVA

La racionalidad en el sentido de capacidad de sabiduría constituye la diferencia específica del hombre, la común a la especie; pero cuando se entra en la psicología diferencial, y especialmente en la ca-

---

(11) Emile Zola, *Le Docteur Pascal,* V, pág. 118 en la edic. Paris, 1893.

(12) Max Müller, *Lectures on the Science of Language,* New edition, volumen I, London, 1885, pág. 20.

(13) Aristóteles, *Metafísica,* II, 982 b, 18, W. Christ, pág. 6 de la edición Teubner, Leipzig, 1906.

racterología, de poco nos sirve para discernir unos de otros caracteres.

Verdad es que hay grados y formas individuales en el pensar; pero los grados establecen diferencia cuantitativa, y la diversidad de formas se va atenuando a medida que el pensar deviene más puro y lógico. Entonces se va enriqueciendo de objetividad, en detrimento de la subjetividad, y resulta todavía más y más inadecuado para distinguir un carácter de otro.

Uno de los principales datos para distinguir unos caracteres de otros se obtiene investigando qué es lo que más un hombre teme, qué es lo que más le enoja, lo que más ama y qué es lo que sueña; más brevemente, lo que ama y lo que sueña, ya que la orientación del temor y del enojo en cada cual están determinados por lo que cada uno más ama, según reiterada doctrina de Santo Tomás (14), en concordancia con la famosa sentencia de San Agustín: "El peso mío es mi amor; doquiera soy llevado, por el peso de mi amor soy llevado" (*Pondus meum, amor meus, eo feror quocumque feror*) (15). Y no pocas veces se sueña en lo que se ama; no solamente en estado de dormición, sino también al soñar despiertos; no es sin causa psicológica que en el verbo "soñar", en sentido figurado, se juntan estas dos acepciones que señala la Academia: "discurrir fantásticamente" y "anhelar persistentemente". El amor en íntima combinación con el deseo teje la trama fantástica de nuestro soñar dormidos y despiertos. Con justeza, dice Terencio: "que día y noche me ames, me desees, me sueñes (*dies noctisque me ames, me desideres, me somnies*) (16).

Los sueños, los deseos, que va elaborando y concretando la fantasía movida por la peculiar índole del sentimiento de cada cual, son uno de los principales datos de que se sirve la caracterología; además del apoyo que a esta afirmación suministra el psicoanálisis, en todas sus modalidades, singularmente en la capital de Freud, merece ser citada la doctrina y la técnica exploradora del ilustre psiquíatra español doctor José M. Pigem Sierra, que justifica la gran importancia que para el discernimiento del carácter tiene averiguar lo que cada

---

(14) Santo Tomás, *Summa Theologica*, I-II, q. 26, art. 1 ad 2 (pág. 155 y 156); q. 28, art. 6 ad 2 (pág. 187); q. 41, art. 2 ad 1 (pág. 232); q. 68, art. 1, c, pág. 249) (todas las indicaciones de página se refieren al volumen II de la edición citada).

(15) San Agustín, *Confesiones*, lib. XII, cap. IX, columna 849 del tomo citado de Migne.

(16) Terencio, *Eunuchus*, acto I, escena II, versos 193 a 195 («Publii Terentii Afri Comœdiæ, recognovit Robertus Yelverton Tyrrell, Scritorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis»).

persona preferiría ser, especialmente qué animal le gustaría ser (17).

No es nuestro intento menospreciar en caracterología la observación de lo intelectual; antes bien, en reiteradas ocasiones hemos señalado en la clasificación de caracteres de Heymans, por otra parte, tan limpiamente esquemática en su combinación de tres elementos: el defecto de no haber atendido a lo intelectual, omisión en que no se incurre en las también divulgadas clasificaciones de Malapert y de Spranger (18). Pero en caracterología, al atender a lo intelectual, a lo que realmente se atiende es a lo sentimental y fantástico en relación con lo intelectual; es, a saber: a la devoción por el pensar, a la consagración de corazón a la actividad teórica, y, dentro de ello, a que se mariposee divagando a impulsos del sentimiento o de la sugestión de unas imágenes por otras, o a que el amor de orden y de sistema presida el curso, el desenvolvimiento y la obra de la actividad mental. Así no tiene sentido hablar de carácter intelectual, es decir, de quien prefiere la actividad intelectual a otra cualquier forma de vida, de quien siente por aquélla amor de predilección, prescindiendo de que sea más o menos inteligente, más o menos entendido en una materia. Y viceversa, si una persona es muy inteligente y se dedica con gran fruto a una actividad literaria o científica, pero lo hace no por amor de ésta, sino por lucro o para prosperar en la vida política, no será un carácter intelectual, sino económico o social.

Siempre lo sentimental entretejido de tendencia es lo fundamental en el discernimiento de caracteres, y el objeto, la orientación, el curso y el grado de intensidad de la actividad fantástica, el predominio o el lugar secundario de ésta, uno de los principales medios de discernirlo.

Y tratándose de los pueblos, San Agustín señala el amor y su objeto como nexo asociativo, como vínculo constituyente y como medio de distinguir el modo de ser de cada uno: "Populus est coetus multitudinis rationalis rerum quas diligit concordi communime socia-

---

(17) José M.ª Pigem Serra, *La expresión desiderativa como manifestación de la personalidad*, en «Anales de Medicina», Barcelona, mayo, 1945, y en «Medicina Clínica», Barcelona, marzo, 1946; trabajos cuya doctrina se encuentra desarrollada y sistematizada en *La prueba de la expresión desiderativa*, en la «Colección española de tesis doctorales de Medicina y Cirugía», publicada por Librería de Ciencias Médicas, Barcelona, 1949.

(18) Puede verse la clasificación de Heymans en P. Fernando M.ª Palmés, *Psicología*, parte 1.ª, tratado 2.º, sec. 2.ª, cap. 23 (pág. 305 en la edición tercera, Barcelona, 1948, Editorial Atlántida), y las de Heymans y Malapert en La Vaissière, *Psicología experimental*, cap. XII, párr. 2, trad. por P. Fernando María Palmés (páginas 437 y 438 en la edición Subirana, 1942, Barcelona), y la de Spranger en Honorio Delgado, *La personalidad y el carácter*, 5 (pág. 109 y siguientes de la edición 2.ª, 1945, Lima), y en la citada obra del doctor Pigem *La prueba de la expresión desiderativa*, 7 (págs. 75 y siguientes).

tus; profecto ut videatur qualis quisque populus sit, illa sunt intuenda quae diligit" (19).

En las Bellas Artes, especialmente en la poesía, fruto de fantasía y sentimiento en íntima cooperación, se revela, como en ninguna otra elaboración de la cultura, el carácter peculiar de los pueblos, para cuyo conocimiento son aventajadas respecto de la historia política. Muestran lo esencial y permanente. Por esto dijo Aristóteles que la poesía es algo más filosófico, serio y grave de la Historia (φιλοσοφώτερουκαὶ σπουδαιότερου ποίησιςἱστορίας ἐστιν) (20).

III

MODALIDAD PLATÓNICA DE LA CONCIENCIA ESTÉTICA HISPANOAMERICANA Y ESCASEZ Y BREVEDAD DE COMPLACENCIA EN LA BELLEZA NATURAL, ESPECIALMENTE EN LA DEL PAISAJE

Necesario es que, dadas la antigüedad en cultura y la amplitud y complejidad de nuestra raza, se puedan presentar abundantes ejemplos de todas las maneras de estado estético de conciencia en la creación y en la contemplación poéticas; y aun quien llevase la intención de probar inferencia contraria a la que voy a anunciar, podría hacerlo escogiendo textos literarios a su propósito; pero creo que cuando se examinan, sin prejuicio y con la mayor objetividad posible, los testimonios literarios del alma nuestra en su aspecto estético, se encuentra no ciertamente como exclusiva, sino como predominante, la característica de no detenerse en la contemplación de la hermosura natural con delectación morosa, sino remontarse presto de ella, mediante proceso de sentimientos e imágenes sugeridos, hacia la belleza espiritual e increada, con un sentimiento de nostalgia de la Eternidad, o hundirse cuando menos en un sentimiento de lo efímero de toda belleza sensible.

Nuestra manera de sentir la belleza puede ser concorde (prescindiendo de la teoría de la reminiscencia) con la doctrina expuesta por Platón en el *Fedro*: a la vista de la belleza de acá abajo surge el recuerdo de aquélla que es verdadera, se recobran, en parte, las alas; se siente impaciencia por volar; pero se siente, a la vez, la impoten-

(19) San Agustín, *De Civitate Dei*, libro XIX, cap. XXIV, Migne, Patrología Latina, tomo 41, columna 655; citado por el P. Bruno Ibeas, «Problemática social agustiniana de la guerra y de la paz» en «Revista Internacional de Sociología» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. III, página 25 (núm. 4, octubre-diciembre, 1943).

(20) Aristóteles, *Poética*, cap. IX, 1451-3; pág. 464 en el vol. I de «Aristotelis operæ omnia græcæ et latinæ» de la edición Didot, París.

cia para hacerlo mientras se dirige como un ave en tal condición la mirada hacia lo alto (21).

Y concorde con el neoplatónico Plotino: "Al ver las bellezas corporales no hay que correr a ellas, sino saber que son imágenes, trazas y sombras; y huir hacia aquélla cuyas imágenes son. Si se corriese hacia aquéllas para cogerlas como si fuesen reales, se sería como el hombre que quiso coger su bella imagen reflejada en las aguas (como una fábula a mi juicio lo hace entender), y habiéndose sumergido en la corriente profunda, desapareció; así, aquel que se adhiere a la belleza corporal y no la abandona, sólo que no es su cuerpo, sino su alma la que se sumergirá en profundidades oscuras y funestas, y vivirá con sombras, morando ciego en el Hades. Huyamos hacia la Patria querida; éste es el más verdadero consejo que cabe dar. Mas ¿qué es esta huída? y ¿cómo remontarse? Como Ulises, de quien se dice que escapó de Circe la maga, y de Calipso, y que no consintió en quedar cerca de ellas, a pesar de los placeres de la vista y de todos los placeres sensibles que allí hallaba. Nuestra Patria es el lugar de donde vinimos, y allí está nuestro padre. ¿Qué es, pues, este viaje y esta huída? No es con nuestros pies, pues que nuestros pasos nos llevan siempre de una tierra a otra tierra; tampoco hay que preparar tiro ni nave, sino que basta dejar de mirar y, cerrando los ojos, abrir y despertar estos ojos interiores que todos tienen, pero que pocos usan" (22).

Las doctrinas teológicas, ascéticas y estéticas españolas han desarrollado y arraigado este sentir.

En el capítulo 104 del *Libre de Contemplació* nos amonesta Raimundo Lulio para no dejarnos seducir en la apreciación de lo bello, por lo que a los ojos corporales parece, sino que juzguemos con los ojos espirituales, más nobles y mejores, capaces de prever el desenvolvimiento de aquella belleza física o espiritual que se encuentra tal vez, germinalmente en ocasiones, en lo sensiblemente feo, o el de la fealdad que se encuentra en lo sensiblemente hermoso. El hombre, preso de amor por la vista corporal en las cosas de bellas formas y de bellos colores, podrá así, con la mirada de los ojos espirituales, socorrerse y ayudarse para librarse de aquellos lazos mediante la fealdad que en ellas verá. En las cosas bellas placenteras de ver, "belles flors e bells fruits, axí bella rosa e bella flor de liri", hemos de ver

---

(21) Platón, *Fedro,* 241 a 251; páginas 40 y siguientes del vol. II de «Platons Werke», edición Wilhelm Engelmann, Leipzig, 1877.

(22) Plotino, *Ennéadas,* I, cap. VIII: «Sobre lo bello»; texto establecido y traducido por Emile Bréhier, París, «Les Belles Lettres» (Guillaume Budé), páginas 104 y 105 del vol. I en la edición 1924.

con ojos espirituales cuánta es la belleza que hay en la obra por Dios creada y ordenada; y con ejemplos nos muestra la manera de mirar la belleza de la Naturaleza, para que sea punto de arranque del vuelo de la analogía que nos eleva a lo espiritual, que viene a tener en la belleza sensible su alegoría (23). Y en el capítulo 120, después de explicar su menosprecio por la pintura decorativa, que ha de parar toda en "despintado y descolorada y podrida y rota" por los años, afirma que sólo debería pintarse el Crucifijo, "en el cual se significa el linaje humano que todo el mundo es ordenado y embellecido por la significación que se presenta en la cruz", la única pintura que es más bella de dentro que de fuera, "pues si de fuera es bella, por cuanto muestra llanto y lágrimas y sangre y angustias de muerte; de dentro demuestra amor, y misericordia, y piedad, y gloria, y bendición eterna" (24).

Dice León el Hebreo, en el III de sus *Diálogos de Amor*: "El vulgo no puede comprender otra hermosura que la que los ojos corporales y los oídos comprenden, por lo cual cree, fuera de ésta, no haber otra hermosura, sino que es alguna cosa fingida, soñada o imaginada. Pero aquellos cuyos entendimientos tienen ojos claros, y ven mucho más adelante que los corporales, conocen que la hermosura que se halla en los cuerpos es baja, poca y superficial con respecto de la que se halla en los seres incorpóreos...; como que solamente es sombra e imagen de la espiritual, y participada de ella, y resplandor que el mundo espiritual da al mundo corpóreo. Y aun esta hermosura de los cuerpos no procede de la corporeidad o materia de ellos, que, si fuera así, todo cuerpo y cosa material sería hermosa de una misma manera, porque la materia y corporeidad es una en todos los cuerpos; o de los cuerpos el mayor fuera el más hermoso, que muchas veces no lo es, porque la hermosura requiere medianía en el cuerpo; el mayor, lo mismo que el menor, es deforme. Y conocen que la hermosura viene en los cuerpos por la participación de los incorpóreos superiores, y tanto cuanto carecen de la participación de ellos, tanto son deformes; por manera que la fealdad es lo propio del cuerpo, y la hermosura, lo adventicio. A ti, pues, ¡oh, Sophía!, no te basten los ojos corporales para ver las cosas hermosas; míralas con los incorpóreos y conocerás las verdaderas hermosuras que el vulgo no puede conocer; porque así como los ciegos de los ojos corporales no pue-

(23) Raimundo Lulio, *Libre de Contemplació en Deu*, lib. III, distinción XXIII, cap. CIV: «Com hom se pren guarda en est mon quals coses son belles ne quales son leges», pág. 8 y siguientes del tomo III, Comisión Editora Luliana, Palma de Mallorca, 1910.

(24) Raimundo Lulio, íd. íd.; cap. CXX (páginas 110 a 114 del mismo tomo).

den comprender las hermosas figuras y colores, así los ciegos de los ojos espirituales no pueden comprender las clarísimas hermosuras espirituales, ni deleitarse en ellas, porque no deleita la hermosura sino a quien la conoce, y el que no guste de ella está privado de suavísima delectación. Que si la hermosura corporal, que es sombra de la espiritual, deleita tanto a quien la ve, que se lo roba, le convierte en sí, y le quita la libertad y le hace un aficionado, ¿qué hará aquella lucidísima hermosura intelectual a los que son dignos de ver? Sé tú, pues, ¡oh, Sophía!, de aquellos a quienes la hermosura umbrosa no arroba, sino la que es señora de ella, suprema en belleza y delectación" (25).

En la poesía de San Juan de la Cruz no se para el alma en ninguna hermosura natural, sino que pasa buscando el paso o la imagen divinos (26).

"Ver campos, agua, flores" aprovechaba a Santa Teresa, en cuanto hallaba en estas cosas memoria del Criador, y la despertaban, y recogían, y servían de libro (27). Posición semejante se expresa por la anónima peruana, contemporánea de Lope de Vega, autora del *Discurso en loor de la Poesía,* elogio que tiene uno de sus capitales fundamentos en que la visión de la belleza de la Naturaleza da provechoso motivo "para que el alma se levante al cielo" (28). No por muy distinta manera cuando la gran poetisa mejicana Sor Juana Inés de la Cruz recibió, en su celda jerónima, la orden de su Priora vedándole sus libros de estudio, se consoló con el pensamiento de que podía seguir encontrando fuente de inspiración "en las letras de las cosas que Dios crió" (29).

Fray Luis de Granada nos enseña que el virtuoso "trabaja que no se le trabe el corazón de cosa alguna..., alza los ojos a mirar la hermosura de los cielos y el resplandor de la luna y de las estrellas, y mira todas estas cosas con ojos diferentes y con otros muy diferentes gozos. Míralas como a unas muestras de la hermosura de su

---

(25) León el Hebreo, *Dialoghi d'Amore,* diálogo III, pág. 318 y siguientes de la edición «A cura di Santino Caramella», Laterza, Bari, 1929.

(26) San Juan de la Cruz, especialmente en las canciones «En una noche oscura» y «¿Adónde te escondiste...?», páginas 17 a 21 de la edición Signo, Madrid, 1936.

(27) Santa Teresa de Jesús, *Vida,* cap. X, pág. 58 de la edición del Apostolado de la Prensa.

(28) Anónima poetisa peruana, *Discurso en loor de la Poesía,* citado y reproducido en parte por Menéndez Pelayo en «Historia de la Poesía Hispano-Americana», cap. IX, pág. 92 del vol. II de la Edición Nacional del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1948.

(29) Luciña Luciani de Pérez Díaz, venezolana, en el artículo *Tres religiosas americanas que descollaron en las Bellas Letras,* publicado en «Hispania. Revista de Arte y Letras de la Raza», núm. 17, correspondiente a diciembre, 1925, Madrid.

Criador, como a unos espejos de su gloria, como a unos intérpretes y mensajeros que le traen nuevas de El, como a unos dechados vivos de sus perfecciones y gracias, y como a unos presentes y dones que el Esposo envía a su Esposa, para enamorarla y entretenerla hasta el día que se hayan de tomar las manos y celebrarse aquel eterno casamiento en el cielo. Todo el mundo le es un libro que le parece que habla siempre de Dios y una cierta mensajera que su Amado le envía, y un largo proceso y testimonio de su amor" (30).

Fray Luis de León, al desprenderse de la imitación de Horacio, cuando es totalmente él, se eleva inmediatamente de la música al pensamiento del origen y del fin del alma y al goce anticipado de éste en cuanto cabe (*A Salinas*); la contemplación de la "noche serena" le despierta ansia ardiente y dolorida de la otra morada, en cuya comparación este suelo es un breve punto, bajo y torpe, prisión, valle hondo, oscuro; toda belleza es enojo y desventura parangonada con la divina (31).

Por la belleza corporal los hombres "suben gateando a rastrear la espiritual no criada", dice Malón de Chaide (32).

Fray Bartolomé de Medina dice: "Verus amator videns corporis pulchritudinem, existimat quod revera est, illam esse radium immensae et infinitae pulchritudinis, quae est archetypus et exemplar ex quo omnis pulchritudo externa derivata est, ex quo immutabilem pulchritudinem, cujus comparatione caetera pulchra non sunt" (33).

A Calderón, la contemplación de unas flores le sugiere lo efímero de las fortunas humanas (34); sugestión que en la primera mitad del siglo XIX encuentra bellos eco y glosa en *Canción de Elvira*, del poeta argentino Esteban Echevarría (35).

"No seas tú —dice Gracián, por boca de Critilo—, no, de aquellos que frecuentan cada año las florestas, atentos no más que a re-

---

(30) Fr. Luis de Granada, *Guía de pecadores*, lib. I, parte II, cap. XVI, párr. 2 (páginas 165 y 166 de la edición del Apostolado de la Prensa, Madrid).

(31) Fr. Luis de León, Odas «A Francisco Salinas», «Noche serena», «A Felipe Ruiz» y «En la Ascensión»; páginas 42 a 55 en «Flores de poetas ilustres de los siglos XVI y XVII» publicadas por Adolfo Bonilla y San Martín, 1917; «Clásicos de la literatura española», Madrid, Ruiz Hnos.

(32) Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, parte 4.ª, párr. 49 (pág. 389 del tomo XXVII de la «Biblioteca de Autores Españoles», Rivadeneyra).

(33) Fr. Bartolomé de Medina, *Expositio in Brimam Secundæ Angelici Doctoris Divi Thomæ Aquinatis*, qu. 27, art. 1; fol. 219 de la edición Bergomi, 1586.

(34) Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, jornada II, página 863, de «Obras completas. Dramas», revis. por Luis Astrana Marín, edición Aguilar, Madrid, 1941.

(35) Esteban Echeverría, argentino, *Elvira o la novia del Plata*, de donde es la canción reproducida por Menéndez Pelayo en «Historia de la Poesía Hispano-Americana», cap. XII, pág. 374 del vol. II de la edición citada.

crear los materiales sentidos, sin emplear el alma en la más sublime contemplación. Realza el gusto a reconocer aquella beldad infinita del Creador, que en esta terrestre se presenta, infiriendo que, si la sombra es tal, ¿cuál será su causa y la realidad a quien sigue? Haz el argumento de lo muerto a lo vivo y de lo pintado a lo verdadero" (36).

El pintor Antonio Rafael Mengs, a quien cabe citar aquí aunque por nacimiento no sea español, inclusión fundada en lo mucho que pintó en España y que en ésta fundó escuela, y autorizada por incluirlo Menéndez Pelayo en el capítulo de su *Historia de las ideas estéticas,* dedicado a los "estéticos españoles del siglo XVIII", dice: "La belleza transporta los sentidos fuera del hombre: todo se conmueve y altera en él, de suerte que si ese entusiasmo dura un poco, degenera fácilmente en una especie de tristeza, conociendo entonces el alma que no ve más que una apariencia de perfección" (37).

Fué en la *Oración por todos* donde el poeta venezolano Andrés Bello venció a su modelo, Víctor Hugo (38).

La contemplación del Niágara despierta en el poeta cubano J. Heredia el "menosprecio del mezquino deleite", y ante su solo nombre el alma "libre, generosa y fuerte" se siente elevada (39).

De la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda dice Juan Valera: "Hasta el mismo desaliento, la desesperación byroniana, el hastío que a veces la inspiran, nacen de esta pasión real mal pagada, de esa sed inextinguible que no halla donde calmarse en la tierra; de ese afán de oración y de afecto que no descubre objeto adecuado y digno a quien adorar y querer" (40).

Unamuno se siente elevado al cielo en la llanura castellana (41),

---

(36) Gracián, *El Criticón,* parte I, crisi III: «La hermosa naturaleza»; página 26 del tomo I de la edición de Julio Cejador. Renacimiento, Madrid, 1913.

(37) Antonio Rafael Mengs, *Reglexiones sobre la belleza y gusto en la Pintura,* parte I, cap. III, pág. 9 de «Obras de Antonio Rafael Mengs», Imprenta Real de la Gaceta, Madrid, 1780.

(38) Andrés Bello, venezolano, *Oración por todos,* en «Poesías», páginas 95 a 104 de la edición Madrid, 1882, Imprenta de don A. Pérez Dubrull.

(39) J. Heredia, *Al Niágara;* puede verse en Menéndez Pelayo, «Historia de la Poesía Hispano-Americana», cap. III, pág. 242 del vol. I de la edición citada.

(40) Juan Valera, *Estudio crítico de Gertrudis Gómez de Avellaneda,* publicado por primera vez en la «Revista de España», 1869; citado por Menéndez Pelayo en «Historia de la Poesía Hispano-Americana», cap. III, pág. 265 de la edición citada.

(41) Miguel de Unamuno, soneto *Con la pradera cóncava del cielo...* en *Poesías,* «Sección Castilla», reproducido por José M.ª Sánchez de Muniain en «Estética del paisaje natural», parte II, cap. I, 3; pág. 145 en la edición Madrid, 1945, Publicaciones Arbor.

y los ríos son, sobre todo, para él como para Jorge Manrique, símbolos de la vida humana (42).

A Azorín las nubes le sugieren inestabilidad y eternidad y el recuerdo de los que las miraron años y siglos ha, "con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros. Cuando queremos tener aprisionado el tiempo —en un momento de ventura— vemos que han pasado ya semanas, meses, años. Las nubes, sin embargo, que son siempre distintas en todo momento, todos los días van caminando por el cielo" (43).

Sylvio Julio, brasileño, comparte la reacción sentimental de Ricardo León, ante *Peñas arriba,* de Pereda: no es delectación morosa ante el paisaje ni el medio total; en sentirse ascender hacia Dios "envueltos en una armonía misteriosa, como si las fuerzas elementales de la tierra entonaran con vivas y perfumadas voces la Novena Sinfonía" (44).

A ello ha contribuído, aunque en lugar secundario, la misma naturaleza de las tierras centrales de España.

José María Sánchez de Muniain, en su *Estética del paisaje natural,* al hablar de la belleza de Castilla y de la Mancha, dice: "En esos panoramas, el cuerpo halla pocos regalos sensuales, y la vista no descansa en detalles graciosos, sino en graves y dilatados horizontes. En esa línea escueta se unen cielo y suelo; pero no acaban, van más allá. Y para dar alcance a esa imagen que se escapa, los sentidos llaman en su ayuda a la imaginación creadora, y cuando la fantasía naufraga, acude en socorro suyo el pensamiento, y éste topa de bruces con lo infinito, que es su manjar" (45). Bella y precisa expresión de la conciencia estética de España ante la naturaleza de Castilla, corazón de Hispanoamérica.

Así, en la literatura hispanoamericana, la Naturaleza, el paisaje, no suele ser descrito de manera tal que revele contemplación detenida, fruición de él en sí mismo.

Ya de la *Araucana,* de Ercilla, observa Menéndez Pelayo que, aunque en ella se asocie la Naturaleza a la vida humana, interviniendo, por decirlo así, en el conflicto épico, "la Naturaleza está descrita alguna vez, sentida casi nunca, salvo en el idilio de la tierra aus-

---

(42) Miguel de Unamuno, *Por tierras de Portugal y de España,* «Trujillo», páginas 275 y 276; reproducido por José M.ª Sánchez de Muniain, en la obra citada, parte II, cap. V, pág. 228.

(43) Azorín, *Castilla,* «Las nubes», páginas 115 y 116; citado por José María Sánchez de Muniain a continuación del lugar citado en la nota anterior.

(44) Sylvio Julio, brasileño, en *Estudios Hispanoamericanos,* «José María Pereda», publicados en «Hispania, Revista de Arte y Letras de la Raza», número 17, correspondiente a 1.º de enero 1925.

(45) José M.ª Sánchez de Muniain, obra citada, parte II, cap. III, pág. 190.

tral y el archipiélago de Chile" (46). "Nada hace suponer en toda la epopeya de la *Araucana* —dice Alejandro de Humboldt— que el poeta haya observado de cerca la Naturaleza. Los volcanes de eterna nieve, los valles abrasados, a pesar de la sombra de los bosques, los brazos de mar que avanzan tanto en la tierra, apenas le inspiran nada que forme imagen" (47).

En el *Arauco domado,* de Pedro de Oña, el desinterés por la Naturaleza es tal, que, como dice Menéndez Pelayo: "Es de notar que en este poema, enteramente americano por su asunto, y escrito, además, por autor que en su vida había salido de América, y no podía conocer, por consiguiente, otra naturaleza que la del Nuevo Mundo, esta naturaleza tan nueva y tan grandiosa brilla por su ausencia, y está sustituída por bosquecillos cortados a tijera, por reminiscencias de los jardines de Armida, y de Alcina, y de las orillas del Tajo descritas por Garcilaso: por una vegetación absurda o convencional propia, a lo sumo, del Mediodía de Italia o de España, y que nunca pudieron contemplar los ojos de Pedro de Oña en las florestas de su nativo Chile. Las descripciones campestres que hace son muy lozanas y recrean agradablemente la vista y el oído; pero están tomadas de los libros y no de la Naturaleza. Algunos nombres indígenas de plantas, algunos chilenismos o peruanismos de dicción, algún fugitivo rasguño de costumbres de salvajes, no bastan para compensar esta falsedad continua, doblemente extraña en quien se preciaba de haber vivido entre los araucanos y conocer sus "frases, lengua y modo". El idilio de Caupolicán y Fresia en el canto V, que es, sin duda, lo mejor de la obra, quizá lo único enteramente bueno, es bello en sí mismo, y parecería muy bien en una égloga o en un poema mitológico; pero ¿quién, si se detiene un poco a considerar la descripción del supuesto valle de Elicuta, en que Caupolicán y su amada sesteaban, no ha de pasmarse de verlo plantado de álamos, fresnos y cipreses; cubierto de jazmines, azucenas, lirios, claveles; engalanado por vides trepadoras; poblado de gamos, jabalíes y venados, mientras el blanco cisne pasea por la ribera y suena el zumbido de las abejas; siendo, como es notorio, que ninguno de estos árboles, flores y animales existía en los valles de Arauco, ni existen todavía los más de ellos? Y, en cambio, el rey de aquellas selvas, la "araucaria" gigante, nada dice el poeta nacido a su sombra. Quizá no puede presentarse otro ejemplar igual de la tiranía ejercida por los libros y de

(46) Menéndez Pelayo, *Historia de la Poesía Hispano-Americana,* cap. XI, pág. 224 del vol. II de la edición citada.

(47) Alejandro Humboldt, *Cosmos,* trad. de Galusky, edición París, 1855, pág. 68 del tomo II; citado por Menéndez Pelayo en el lugar indicado en la nota precedente.

la general ausencia del sentimiento de la Naturaleza hasta tiempos muy recientes." (48).

Y con autorizadísima generalización, dice el conocedor sin par de nuestra literatura: "El sentimiento de la Naturaleza nunca ha sido muy poderoso en España, ni tal que, por sí solo, bastara a dar vida a un género especial de poesía. El paisaje de nuestros bucólicos es convencional; en los autores de poemas caballerescos, quimérico y arbitrario" (49).

Precisamente, en la obra intitulada *Por tierras de Portugal y de España,* de Unamuno, esta advertencia de preceptiva literaria: "Las descripciones son casi siempre una de las mayores calamidades literarias y el descripcionismo suele ser de ordinario señal de decadencia artística" (50).

Alvaro Alcalá Galiano, en su benemérito estudio *El paisaje de los libros,* dice: "El paisaje de España era una incógnita para los prosistas y pintores españoles. Hasta Velázquez y Goya, la mística invade la pintura como la literatura. El cielo y el infierno lo absorben todo, y la exaltada fantasía de los hombres no parece tener ojos para la tierra y sus bellezas... Hasta que algunos literatos extranjeros, ávidos de sensaciones nuevas, reflejaron en sus libros el paisaje y las ciudades de España, no empezaron a verla, comprenderla ni analizarla los españoles" (51).

En su artículo, en la *Revista de ideas estéticas,* "Paisaje nocturno", dice Francisco Maldonado: "Séame permitido copiar palabras mías escritas en otra ocasión y publicadas en enero de 1943: No es lícito afirmar que el paisaje está ausente de la clásica literatura de Castilla. Al contrario, el paisaje está presente en ella por una grandiosidad imponente." Mas a inmediata continuación prosigue: "Es el paisaje de la cultura teológica y del divino romance crecido para el trato con la divinidad. El paisaje de nuestra gran prosa es eminentemente un paisaje nocturno, proyectado sobre las extensiones del firmamento en la noche serena. En esto, Castilla ha dicho una palabra única al mundo. Hay que partir de la consideración del paisaje nocturno para comprender, en nuestra literatura, el paisaje divino de la desolación. Son en el fondo lo mismo, y sobre ellos, el castellano se

(48) Menéndez Pelayo, *Historia de la Poesía Hispano-Americana,* cap. XI, pág. 242 del vol. II, de la edición citada.

(49) Menéndez Pelayo, *Historia de la Poesía Hispano-Americana,* cap. II, pág. 376 del vol. I de la edición citada.

(50) Miguel de Unamuno, *Por tierras de Portugal y de España,* pág. 175 en la edición Renacimiento, Madrid, 1921.

(51) Alvaro Alcalá Galiano, *El paisaje en los libros,* serie de artículos publicado en la *Revista Quincenal,* Bloud y Gay, Barcelona; el lugar citado está en el artículo publicado en el núm. 66, correspondiente a 25 de septiembre 1919.

eleva hasta Dios. Cuando un andante sobre nuestros caminos se asoma a un repecho, ve las besanas, los rastrojos y los barbechos, las encinas y los quejugos, con la misma actitud que las estrellas y los luceros... El castellano se yergue en medio, y en el centro (del firmamento nocturno), anegado en los abismos del misterio, con una sentimentación tan incompatible en el occidente moderno como la de los pastores de Asís sobre las mesetas o sobre los desiertos... En resumen, el paisaje estético es un paisaje teórico imbuído de la trascendencia y del allende teológicos" (52). Esta defensa de la presencia del paisaje en la literatura castellana clásica creemos que constituye una confirmación autorizada, y bellamente expuesta, de la posición que aquí mantenemos.

IV

ESTA MODALIDAD NO HAY QUE SUSTITUIRLA, SINO COMPLETARLA CON UN SENTIMIENTO FRANCISCANO DE LA NATURALEZA

El vuelo desde lo visto a lo invisible, esta sugestión de imágenes henchidas de sentimiento que las eleva, no hay que sustituirlas en nuestra raza por las modalidades estéticas propias de otras culturas, gozadoras de la vida y con más escasas miradas hacia lo alto. La acentuada aspiración a lo sobrenatural es tan nuestra, que sustituiria por el goce estético de lo natural sería desnaturalizarnos. Esta tendencia no hay que suprimirla, sino completarla, injertando en ella más amor y sentimiento estético de la Naturaleza, a lo franciscano, según el espíritu de aquel santo tan místico, en sentido propio, y a la vez abierto al amor de todas las criaturas y al goce estético de la Naturaleza.

No sólo integraría ello nuestra vida estética, sino que nos encaminaría, por vía bella, encumbrada y santa, del trato espineo y despiadado con que en algunas regiones de nuestra raza se hace padecer al hermano caballo, al hermano asno, al hermano buey, al hermano perro, al hermano gato, y nos puliría en refinamiento con nuestras agraciadas hermanas, las lindas flores de los jardines de España.

El espíritu franciscano no puede ser considerado por nadie como injerto de algo extraño: la injertera franciscana en Hispanoamérica dió copiosos frutos bien españoles.

(52) Francisco Maldonado, *Paisaje nocturno*, artículo publicado en la *Revista de Ideas Estéticas*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, núm. 5, correspondiente al primer trimestre 1944.

Esta orientación está también autorizada con otro franciscanismo, muy adecuado a los tiempos modernos: el de San Francisco de Sales.

En una obra de ascética de nuestros días, de lectura dulce, suave y provechosa, con un solo desagradable gustillo, el de su pronta conclusión, *Breviario de serenidad o Resplandores de San Francisco de Sales,* dice el M. R. P. Francisco Fábrega: "Nadie conoce en esta vida la medida de la túnica que vestirá eternamente en la gloria. Parece prudente no hacerlas ahora ni muy largas ni muy cortas, dejando vueltas y dobleces y construyendo líneas para que luego, si precisa, se puedan acortar, alargar, ampliar o estrechar; como trajes de viaje elegantes, decentes, finos y cómodos y fáciles de cepillar y lavar. En una prudente dirección ascética enderezada a los demás, no cabe abrir un abismo infranqueable entre el cielo y la tierra, ambos obra de Dios. Parece mejor ver en lo de acá abajo el camino de lo allá arriba, siendo lícito a los que se asen fuertemente a Dios con una mano, coger con la otra las bellas flores o los bellos frutos con que El mismo nos hace tropezar... No está en la capacidad de todas las almas cantar con San Juan de la Cruz: "No quieras enviarme — de hoy más mensajero — que no saben decirme lo que quiero" (53). Nos recuerda a continuación y glosa el P. Fábrega las resplandecientes palabras de San Pablo: "Deus erat in Christo mundum reconcilians sibi" (54); y más abajo se lee: "Se ha dicho ya en uno de los artículos anteriores: el mundo sobrenatural y el mundo natural brotan de la misma fuente, de tal forma que en vez de contraponerlos parece preferible ordenarlos estableciendo entre sus objetos la debida jerarquía que permita el espíritu y regocijarse en los reflejos de la verdad, la bondad y la belleza absolutas y eternas" (55).

Es de Plotino un texto digno de recuerdo por servir de contrapeso a aquel suyo anteriormente aducido: "No hay que conceder que este mundo es un mal producto porque hay en él muchas cosas que van mal; esto es querer darle un valor demasiado grande, creer que es idéntico al mundo inteligible cuando solamente es su imagen. Y ¿qué imagen podría ser más bella que este mundo? ¿Qué otro fuego podría ser mejor imagen del fuego inteligible que este fuego de acá? Después de la tierra inteligible, ¿hay otra superior a la nuestra? ¿Hay otra tierra más perfecta y de movimiento más regular, salvo la extensión del mundo inteligible en sí mismo? ¿Hay después del sol inteligible un sol superior al sol visible?" (56).

---

(53) P. Francisco Fábrega, Sh., *Breviario de serenidad* o *Resplandores de San Francisco de Sales,* Barcelona, 1947, pág. 15.
(54) San Pablo, *II Corintios,* 5, 19.
(55) P. Francisco Fábrega, pág. 105 de la obra citada.
(56) Plotino, *Ennéadas,* II, 9, 4; pág. 115 del vol. II de la edic. citada.

No descuidemos en la formación del niño el cultivo del sentimiento y de la fantasía para que, a tenor de cuanto llevamos dicho, sea un hombre verdaderamente humano, de sentimiento y fantasía que estimulen su mente y la sirvan; dispuesto para remontarse a lo espiritual como del hispanoamericano especialmente es propio y a éste racialmente incumbe, pero con sensibilidad que ame también con amor ordenado cuanto sobre la tierra vive, y en la Naturaleza estéticamente se complazca con fineza de gusto.

Enseña Platón en su *República* que, mediante adecuada educación estética desde la infancia, el niño siente aversión por lo vergonzoso antes de poder darse cuenta del porqué, y cuando la razón llega, le abraza y reconoce como si estuviera unido a ella con lazos de sangre con tanta mayor ternura cuanto que de ella se alimentó en la educación estética (57).

En efecto, esta educación del sentimiento, de la fantasía y del gusto, además es necesaria para la formación del hombre completo y dignamente humano, es utilísima para que el orden moral resulte grato, sintiéndolo el sujeto como connatural en cuanto cabe en nuestra naturaleza caída. Y ayuda a mantener la rectitud en la conducta; y además, si un día la duda, o el empuje de las pasiones inunda los fundamentos de la formación moral, es en la formación estética de los que hoy son niños, en su imperativo de belleza, en su buen gusto, en su sentido de medida, ritmo, armonía, decoro y noble elegancia, donde estará el áncora que impida que se sumerjan en la degeneración y en la bajeza.

V

NORMAS PEDAGÓGICAS CONCRETAS

Evitar en los vestidos infantiles y en el empapelado o pintura de las habitaciones los colores excitantes, como el rojo y el amarillo, o tristes, como el azul marino, violeta o castaño; nada de gris; dar la preferencia al blanco y al azul celeste.

Vestidos holgados que no fuercen a tiesura incompatible con la facilidad y gracia del movimiento.

No haya en las piezas de las casas pinturas, dibujos, esculturas, figuritas, feos, indecorosos, excitantes o estimulantes; fuera del hogar todo lo grosero, innoble e indelicado; ni obras pictóricas ni escultóricas de escuelas modernas que convirtiesen la visión natural y

(57) Platón, *Re Publica,* lib. III, 402, a· pág. 116 del tomo VI «Platon: Œuvres complétes», «Les Belles Lettres» (Guillaume Budé), París, 1932.

normal de los niños en el hábito de la mirada estrábica y contrahecha.

Hablar siempre a los niños con lenguaje correcto y armónico; nunca alboroto ni gritería.

No poner en sus labios poesías que no entiendan, y menos que las reciten con voz, visajes o gestos apasionados, que expresen sentimientos impropios de su edad.

Llevar los niños al cinematógrafo es abocarlos a alucinaciones, a imágenes delirantes y eróticas, a estados de angustia, ansiedad e inquietud, con sus consiguientes peligros de psicopatías; los espectáculos cinematográficos y teatrales estimulan la precocidad erótica, y abren desviaciones para lo que en otro caso habría sido, en su tiempo, sentimiento amoroso sano y en sazón. Casi todas las películas que llevan calificación de "aptas para menores" son nocivas, por una u otra causa, para el niño; en cambio, debe fomentarse el cinematógrafo especial para niños, el cual a su finalidad instructiva debería añadir películas que avivasen la sensibilidad del niño, por los animales y las plantas, y el amor y el gusto por la Naturaleza en general.

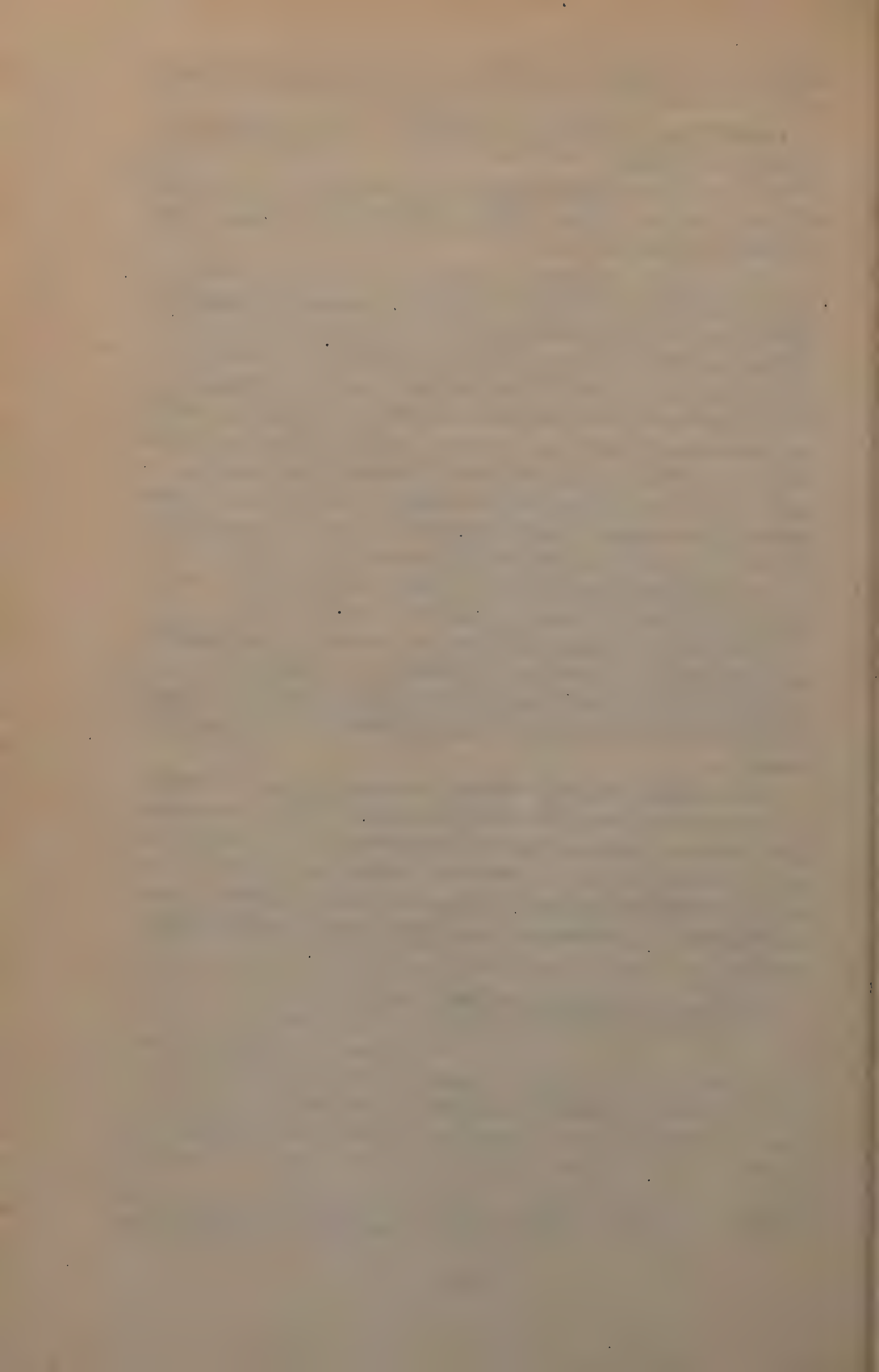
Aprovechar la afición del niño al dibujo para que tome como modelo la Naturaleza, animales y plantas con sus flores.

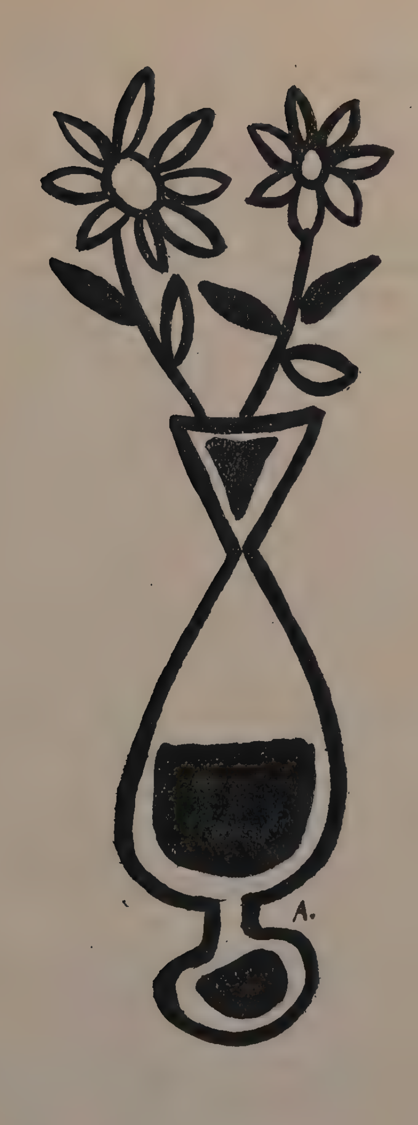
Evitar al niño música romántica, inquietante y cualesquiera que no sea melodía a la vez sencilla y clásica; y aun la mejor música para el niño es la del aire suave y apacible entre el follaje del campo, parques o jardines, acompañada de la visión de su rítmico movimiento.

Que la belleza natural y artística adecuada a la niñez impresione con sus efluvios —como dice Platón en el libro III de su *República*— a los hombres desde su infancia, de manera que, de cualquier lado al cual dirijan sus ojos y sus oídos, reciban pura la brisa de una comarca saludable, que los disponga insensiblemente a amar y a imitar lo bello, y a establecer entre lo bello y ellos un acuerdo perfecto (58).

---

(58) Platón, *Re Publica*, lib. III, 401 c y 401 d.





BRUJULA DE ACTUALIDAD



Sección de Notas

ELOGIO DEL CUENTO FILOSOFICO

La literatura del siglo XVIII fué obra de hombres inteligentes, criados en la sombra de la razón más que en la del sentimiento. Conceptos como "genio" o "inspiración" eran casi desconocidos mientras Voltaire y Montesquieu, Lessing y Klopstock señoreaban sobre las letras francesas y alemanas, y no empezaron a circular hasta que el romanticismo reemplazó el cerebro por el corazón. La segunda mitad del siglo XVIII no fué sólo el período de la enciclopedia, sino también el del cuento filosófico, realizaciones en las que dieron prueba de su talento los últimos descendientes de Descartes y que pronto habían de ser sustituídos por los fanáticos seguidores del sensorialismo, de procedencia inglesa, corriente filosófica de la que brotó el andamiaje del romanticismo, sustituído a su vez por el positivismo y por su derivación literaria el naturalismo. De este modo, las escuelas literarias, como hoy el existencialismo, emprendieron caminos o destinos paralelos a los de las corrientes filosóficas.

Todas estas corrientes no eran más que sutiles reencarnaciones de ideas y hechos muy antiguos, ya que nada cambia bajo el sol, del mismo modo que las ideas que circulan entre nosotros no hacen más que volver sobre estilos y pensamientos en vigencia hace un siglo o dos, un milenio o mucho más. Si un día, por ejemplo, habría de introducirse en el bosque de las letras la noción de «atomismo», Demócrito no estará lejos de esta supuesta novedad que los imprudentes llamarán «contemporánea».

Después del surrealismo, que hacía hincapié en un romanticismo exasperado y revolucionario, el racionalismo en vigencia hace dos centurias inspiró en estos últimos años toda la obra del escritor italiano Italo Calvino, cuya novela *El barón trepador* (Binaudi, Turín), constituye uno de los ejemplos más felices de un retorno en el tiempo y también de una certera renovación y perfeccionamiento. El progreso es evidente y alentador.

La novela de Calvino bien puede llamarse "histórica", en el sentido más profundo de la palabra, ya que, desde una ancha perspectiva en el tiempo, deja aparecer, bajo una luz tamizada e irónica, el rostro de nuestra misma época, visto a través de la mentalidad de un hombre del siglo XVIII. Si Montesquieu se alejaba en el espacio para enjuiciar

a Francia y veía el mundo desde el punto de vista de un "persa" imaginario y mordaz, Italo Calvino se aleja en el tiempo para contemplar a sus contemporáneos con los ojos de un barón italiano del siglo dieciocho, durante cuya curiosa vida desfilan acontecimientos tan importantes como la revolución francesa, la trayectoria fulminante de Napoleón y la caída del titán.

La novela empieza con la infancia de Cósimo Piovasco, barón de Rondó, y termina con su muerte, en el momento en que la monarquía había sido restaurada en Francia. A los doce años, el barón Cósimo elige la libertad y decide abandonar su cómodo hogar paterno, situado en la costa de Génova, para subirse a un árbol y pasar toda su vida entre las ramas. Como un predecesor de Tarzán, Cósimo aprende el difícil arte de pasear por los árboles, viajando de este modo por toda la comarca, contemplando, por consiguiente, el universo desde lo alto, como un pájaro o como un dios silvestre. Este gesto heroico fué la consecuencia de otro, no menos audaz: un día, Cósimo se negó a comer caracoles y, para marcar su negación, subió al roble más cercano, no por puro capricho infantil, sino impulsado por el maduro deseo de emprender una vida nueva, en contraste con la de todos los mortales. Esta vida nueva, relacionada con los árboles, o sea con *el bosque,* define desde el principio el gesto de Cósimo como el de un rebelde, o de un noconformista, cuyas andanzas e intenciones no pueden dejar de recordar el libro de Ernst Jünger y la simbología del retiro en el bosque libre, viril y purificador. Es así como la novela de Italo Calvino toma proporciones de un cuento filosófico, escrito en el mejor estilo digamos racionalista, pero planteando, claro está, problemas que atañen a los hombres de nuestro siglo.

La vida del barón trepador no es cómoda ni fácil, pero el niño se adapta a las nuevas circunstancias, se transforma en un temible cazador, en un aliado de los carboneros que trabajan en el corazón del bosque, en un enemigo de los malos. Una de las escenas más actuales y más emocionantes del libro es la del encuentro con los piratas berberiscos y la de la muerte de su tío. Este tío, hermano de su padre, había vivido con los turcos, vestía como ellos, hablaba su idioma, imitaba su manera de ser y de pensar, era una especie de representante *ante litteram* de lo que hoy llamaríamos un quintacolumnista. Eneas Silvio Carrega —es el nombre del tío de Cósimo— parecía un hombre tranquilo, algo fantástico y curioso, pero inofensivo. Hasta el día en que Cósimo descubre la trágica verdad; mejor dicho, hasta la noche, ya que fué una noche cuando, llegado de rama en rama hasta la orilla del mar, Cósimo descubre a su tío en compañía de los piratas ber-

beriscos que habían desembarcado en la playa. Allí, protegido por las tinieblas, el tío indicaba a los piratas los sitios más propicios para ocultar las mercancías robadas y para revelarles el nombre y el derrotero de las naves que salían de Génova. Eneas Silvio era un traidor, un espía, un instrumento de aquel imperio que había hecho todo lo posible para destruir y conquistar la cristiandad y que ahora se encontraba en la decadencia —es ésta, por lo visto, la suerte de todos los imperios— y se limitaba a puros actos de piratería. Cósimo indica a los carboneros el sitio donde las mercancías habían sido ocultadas, pero no delató a su tío. Sin embargo, los piratas entablan una tremenda lucha con los carboneros, son vencidos, y el tío, descubierto, salta a una barca decidido a buscar refugio en algún navío pirata. Pero allí, considerado por sus amos como un traidor, al que la catástrofe fué en seguida achacada, es decapitado por los turcos y su cabeza solitaria flota durante algún tiempo sobre las olas.

La escena es magistral. Su simbolismo actual resulta evidente y huelga decir que entre los aliados de los berberiscos de hoy habrá surtido su efecto.

Los años pasan, el padre de Cósimo envejece y, antes de morir, le transmite el título. El nuevo barón sigue, sin embargo, viviendo en lo alto de los robles, de los castaños y de los olivos. Es allí donde lee a los clásicos, donde hace su correspondencia con Diderot y Voltaire, donde conoce el amor y desde donde clama, hacia los cuatro puntos cardinales, su curioso noconformismo. Cósimo se transforma poco a poco en un personaje famoso del que se habla en los salones de París.

Cuando la revolución de los franceses, ayuda a los aldeanos de sus propias tierras a erigir el árbol de la libertad, al que no podía despreciar, ya que se trataba en el fondo de un árbol. Cósimo toma posición en pro de la libertad; Napoleón se sustituye a la revolución; los franceses invaden Italia, y Cósimo les ayuda en su lucha contra los austríacos, siempre en lo alto, sin bajarse nunca de su reino.

Cuando llega su hora, su hermano y sus admiradores le instalan en una cama, colocada en un enorme nogal, en medio de la plaza de Ombrosa, la aldea del barón. Fué allí donde Cósimo recibía al médico y al sacerdote, que alcanzan al moribundo trepando por una escalera. Una tempestad se desencadena sobre el lugar, y en aquel momento una aeronave, guiada por dos aeronautas, se acerca bajando, lanza un ancla con el fin de tocar tierra y evitar el temporal. En el mismo instante en que el ancla, oscilando como un péndulo, pasa al lado del nogal, el viejo barón da un salto, agarra el ancla y desaparece en el cielo llevado por la aeronave. Estaba escrito que ni siquiera la muerte

le hubiese obligado a abandonar las alturas y a volver a tomar contacto con la tierra. Su cuerpo desaparece para siempre y cae probablemente al mar, ya que los aeronautas llegan sanos y salvos a Francia, pero el cuerpo del barón no está en el ancla. Como un mito, el barón trepador había elegido el misterio para seguir viviendo en la memoria de los hombres.

Este cuento fué considerado en Italia como una fábula anticomunista. De cualquier manera, y por encima de cualquier opinión política que se pueda emitir, el libro de Calvino es también un elogio de *la locura* o del anticonformismo, digno de Erasmo y de sus mejores secuaces, una crítica también de los que se aferran a los bienes de la tierra y al mediocre placer de vivir sin peligro.—VINTILA HORIA.

EL PUEBLO QUE SE ASOMA AL MUNDO

De suma actualidad es comprobarlo. Porque juzgo que se trata del hecho social más grave y menos advertido. Este pueblo o masas de los infradotados de cultura está sufriendo la transformación más colosal que puede registrar la historia. Sin embargo, los "inteligentes" apenas parecen entenderlo.

Durante la serie de los siglos transcurridos, los pueblos todos de la tierra se fueron haciendo y culturando sobre las bases de una geografía limitada y unas costumbres muy precisas. Todo ello en evolución natural, pero todo ello casi exclusivo y dominador. Por algo estos pueblos, con el correr del tiempo, conservaban siempre su mismo aire familiar. La labor sobre ellos de las grandes inteligencias, de las notables personalidades, era cosa secundaria. Lo mismo diríamos de los grandes sucesos; exceptuando las guerras —que podríamos, por desgracia y vergüenza, introducir entre las costumbres—, estas masas populares apenas recibían el latigazo de los acontecimientos del mundo. Los pueblos vivían protegidos —pero también replegados— por ese cascarón resistente, su geografía, sus costumbres, sus apellidos, su idioma. Así durante siempre.

Pero hete aquí que las técnicas que podríamos llamar de apertura han ido heredando el dicho cascarón, la imprenta primero, los viajes por vapor, la prensa y la elocuencia política... Sin embargo, todo era apenas advertible. Los pueblos resistían desde sus peculiaridades y limitaciones, bastante cerrados sobre sí mismos y heredando fielmente sus bienes de cultura tradicional y muy precisa. Así fué hasta que, casi de pronto, en cosa de unos lustros, la dicha técnica consiguió descubrir las palancas invencibles de las pantallas y de las ondas. El

cascarón de cada pueblo, de cada masa, de cada país y sus hombres anónimos, cedió definitivamente. Repito que para mí éste y no otro ha sido y es el más definitivo dato en la historia de las culturas.

En virtud de esta acción de pantallas —primero, la cinematográfica; ahora, además, la de la televisión— y de ondas radiofónicas, han caído por tierra las antiguas limitaciones y los horizontes precisos que, temperamentando a cada pueblo, le definían y le impedían universalizarse. Caídos estos obstáculos al par que defensas, estos telones al par que noblezas, rotos los cascarones culturales, los pueblos todos se están encontrando cara a cara, conociéndose y observándose, adquiriendo todos el inusitado aspecto y valor de una masa asomada al mundo.

Tan sólo aquellos que conviven íntimamente con el pueblo pueden captar en toda su gravedad e importancia lo que para estos conjuntos de seres extendidos por todo el mundo van siendo el cine, la radio, la televisión últimamente. Para los que viven en otros planos, para los bien dotados, que desde arriba gozan y utilizan libremente estos ingeniosos inventos, para ellos no puede haber idea cabal de lo que está ocurriendo con estos mismos juguetes (?) en el corazón del pueblo. No se trata de que gracias a toda esta rica feria de novedades el pueblo tenga nuevas diversiones; lo que va teniendo es nueva alma, nueva cultura, nueva idiosincrasia, nueva vitalidad. Esto es lo enorme.

Precisamente porque la misma carencia de otros recursos hace más poderosa la influencia de estos medios, el pueblo existe hoy totalmente rendido y entregado a lo que hemos dicho vivir acodados, hipnotizados frente al mundo. De pronto, y en grado de avalancha, han hecho irrupción en los tranquilos horizontes populares la luz y el sonido, la imagen y la voz, el ritmo todo de una existencia transpopular ante la cual las masas extensísimas viven en asombrado y continuo espectador. Alguien ha comparado el hecho a la curación de un ciego, a la apertura de unos ojos sin vista que de pronto la adquieren absorbiéndose en la visión. La cual va a ser comienzo de algo que ignoramos.

Estamos ante circunstancias tan nuevas e imprevistas que es aventurado predecir. Este descubrimiento del mundo y de su unidad y su variedad por parte de las grandes masas, no solamente es hecho que atañe al problema de la excesiva división del mismo y que parece anunciar tiempos de un mundo al fin compenetrado y uniforme, sino que, además, introduce su importancia en la misma sustancia popular que gira copérnicamente ante la acción de las ondas y de las pantallas. El pueblo hoy vive y se alimenta de lo que estos factores le brindan a diario. El pueblo, dejando atrás sus limitaciones y peculiaridades,

se agita embobado en la desconocida actitud de espectador novato. Fijémonos: hasta ahora este pueblo apenas espectaculeaba más que la naturaleza, sus plazas y sus títeres. Ahora, en cambio, vive la emoción de esta desconocida vivencia universal. Todos son auditores y espectadores, todos son ojos y oídos.

Esta humanidad asomada y comunicante que vamos siendo indica a no dudar que en adelante todo va a ser distinto, porque lo que se muda es la misma esencia y modo de ser de las grandes masas. Y, como decíamos, entretanto los llamados inteligentes, responsables, guías y cabezas de estos pueblos no acaban por dar importancia al hecho, metidos, en cambio, en preocupaciones económicas como si Marx hubiese tenido toda la razón. No, la cultura hay que saber situarla en el plano supremo de lo humano, junto, y antes posiblemente, a la economía. Y esto de la cultura es lo que está en suprema crisis, pues, como hemos querido indicar, hasta ahora la cultura era aceptación dócil y viva de la costumbre; desde ahora va a ser, ante todo, espectáculo. Ingenuo parece, pues, que sigamos creyendo hacer grandes cosas cerca del pueblo con campañas contra el analfabetismo y con acciones ya superadas más propias de los tiempos del colonialismo. Hoy el gran pueblo asomado al mundo espera y se despabila. Este es el dato trascendental.—José María de Llanos, S. J.

INDICE DE EXPOSICIONES

RETRATOS DE PICASSO, DALÍ, COSSÍO, QUIRÓS Y VÁZQUEZ DÍAZ

En el Círculo de Bellas Artes se ofrece una exposición sobre el sugestivo guión del retrato. En realidad, el certamen se debería haber titulado "Figuras", ya que ese tema es el que utilizan algunos expositores, sin que sobre él recaigan todas las obligaciones del retrato, así como la secuela de dificultades que entraña el propósito y que tan útiles son para medir la capacidad del autor.

En el amplio término de tiempo que recoge la exposición faltan muchos nombres —alguno sobra— que sería necesario que estuviesen, bien por premio u honra ganados en su quehacer, bien por estar unidos artísticamente al Círculo que realiza la exposición. Y si a esto añadimos que el abanico de presentar todas las fórmulas plásticas siempre es un aliciente para afirmaciones o negaciones y para establecer principios estéticos y diferencias, está justificada nuestra lamentación. Picasso figura con un bello dibujo a pluma dedicado a su amigo Luis Miguel, y en la sección de dibujos, con un retrato excelente. Pero

para nosotros el gran retrato que figura en la exposición se debe al pincel de Quirós. Es el modelo la condesa de Cienfuegos, y consideramos esta obra, sobre la que hablamos largo y tendido en su primera muestra, como uno de los retratos más importantes de la pintura española en los últimos tiempos.

Todos sabemos lo que es, o debe ser, un retrato; incluso sabemos que hoy en día se le considera como género aparte de la pintura, como una artesanía puesta al servicio de una predilección social. Pero, sabiendo todo ello, sabemos también que, debiendo ser reflejo aparencial del retratado, índice psicológico y muchas cosas más, puede ser pintura a secas. Claro es que a esto sólo han llegado los grandes maestros, y en esa línea creacional se halla Quirós. El retrato de la condesa de Cienfuegos es una obra que sólo ella justifica la exposición. Ahí está puesta de manifiesto la voluntad del pintor, su propio lenguaje plástico, sin que le hayan doblegado ninguna de las "obligaciones" que suele imponer el retratado, y, aunque hubieran existido, en la tela se hallan resueltas sin que el pintor haya dado al pincel un solo movimiento que signifique una traición a la pintura.

El gran retrato de Quirós "llena" todo el testero —el suyo y los adyacentes— por la simple razón de que la pintura, el mensaje —quiérase o no— que emana del cuadro, se escapa del lienzo. Allí hay algo que viene de la figura del modelo a nuestra sensibilidad. No sabemos si es la realidad de un ser humano —importante— o el halo fantasmal que surge de los volúmenes para acercarse a nosotros, deseando mostrar su vida íntima. Desde luego, en el cuadro hay algo "sobrenatural"; ese signo que vemos en "El caballero de la mano en el pecho", del Greco; ese "aire" del retrato de "La condesa de Chinchón", de Goya; esa "presencia" que advertimos en el autorretrato de Solana; ese "algo" —no hay menor definición— que sentimos en nuestro pecho cuando otra "cosa distinta" a la habitual conmueve fibras que están dormidas días y días y que sólo parecen existir ante el choque de una sorpresa que sólo proporciona la sensación de situarnos delante de algo diferente: de unas formas y unos colores con los que no contábamos en el recuento de la estética conocida. Después, Vázquez Díaz. Y conste, y bien sabido es, que es artista de hoy, de ayer y de mañana. Los retratos son conocidos por el aficionado. "Retrato de una vida" y el espléndido de Pío Baroja, que constituye por sí una biografía del maestro de la novela.

Y tras este recuento, ¿qué nos queda? Cossío. Con un magnífico retrato de Blanco Soler, en el que, además del retrato, hay pintura en todas las dimensiones del lienzo. ¿Y luego?

Reseñamos un delicioso apunte de Eduardo Vicente, también sobre el grato tema humano de Pío Baroja. Y nada más.

Podríamos hablar del buen sentido y quehacer de Alvaro Delgado, del mal sentido y mal quehacer de Salvador Dalí y de muchas cosas más; pero para que la impresión del "retrato" quede fija en el espectador basta con citar a Quirós, Vázquez Díaz, Cossío..., Ortega Muñoz, está representado con "figuras", y como él —no con su prodigiosa sensibilidad—, algunos otros.

LA OBRA DEL ARGENTINO BORGARELLO

He aquí, en la Sala Toison, un artista que no sabemos cómo clasificar. Su obra es tan diferente, tan variada en "posición" y en procedimiento, que confesamos nuestra incompetencia para llegar a un resultado más o menos exacto, ya que en unas producciones pertenece a un modo y manera, y en otras, a otro. Esto se aprecia tanto en la obra al óleo como en el grabado que hemos tenido ocasión de examinar. Estamos de acuerdo que un tema puede necesitar de un procedimiento determinado, pero el impulso y la visión del artista tiene que tener un punto de origen, y ése no lo hemos definido todavía en la obra de Pablo de Borgarello.

HOMENAJE A ROBERTO DOMINGO.—LO TAURINO EN EL ARTE

En la Sala Mayer, un coleccionista particular ha exhibido una extensa colección de dibujos de Roberto Domingo. Todos ellos dedicados al tema taurino. La exposición ha tenido carácter de homenaje, ya que un grupo de amigos se ha reunido en acto íntimo para recordar al artista, al gran artista que fué Roberto Domingo, pintor generalmente conocido por sus temas taurinos; pero artista más importante que el de simple cultivador de un género al que se entregó por vocación, acaso en demasía, acosado por las peticiones y por el éxito inmediato que suponía un dibujo salido de su pluma. Desde el año lejano, muy lejano, en que ganó una tercera medalla recién llegado a Madrid desde su París natal con una obra titulada "Suerte de varas", hasta casi el día de su muerte, Roberto Domingo no cesó de prodigar la gracia de sus apuntes y "gouaches" sobre temas de toros, salvo la etapa de cinco años, tras la muerte de Manolete, en que, como gran admirador del hombre y del torero cabal, hizo luto y ausencia de las plazas en las que triunfó el más famoso de los diestros.

Ahora, por estos días, murió en Madrid Roberto Domingo. Fué en la calle de Goya. Allí vimos por última vez al buen amigo y gran pintor. Y no está de más recordar la calidad de hombre bueno que poseía el artista. ¡Cuántas tardes pasamos en su estudio de la calle de

Alcalá recordando casos y cosas del arte! Roberto Domingo fué una de las personas más entendidas de pintura que hemos conocido. El fué de los primeros en saber "ver" la pintura de Solana, de quien adquirió en la época heroica del pintor madrileño varios lienzos... Roberto guardaba en su estudio una verdadera colección de objetos de arte, desde el mueble gótico hasta el pequeño recuerdo de un artesano popular... Juntos proyectamos la biografía que merece, que sigue mereciendo, su padre, el gran Domingo Marqués, ese pintor maestro de maestros en París y tan poco conocido en España, hecho no demasiado extraño ya que su vida pasó en París, donde tuvo tres hijos, los tres dedicados a la pintura, y sólo Roberto digno heredero del pincel del padre. Roberto Domingo tuvo en contra suya ese sello que distingue a los grandes artistas, la humildad, y, como consecuencia lógica, no tuvo en vida ese alarde de opiniones oficiales del que tanto gustan otros pintores; pero tras su muerte —caso Solana, caso Regoyos, caso Beruete, caso Nonell, caso Gimeno, etcétera— su obra alcanza esa estimación que sólo se concede al que entra en la historia del arte de verdad y por el único camino posible y duradero.

La obra expuesta es una obra íntima hecha con obligada prisa, y para "vivir" el azar del periódico, y, sin embargo, nada falta ni sobra en los apuntes; todos poseen esa gracia y esa captación de movimientos que definía la producción de Roberto Domingo. ¡Lástima grande que no se repita la exposición de óleos que se hizo en una Exposición Nacional de Bellas Artes pasada! Allí se podía apreciar la calidad de pintor de este artista soñador y perezoso, gozoso de hablar, de dejar ir la palabra por el camino de los recuerdos, olvidado de sí mismo, generoso y cordial... Había un Roberto Domingo que posiblemente quedará al margen del Roberto Domingo de los apuntes y carteles taurinos; quedará borrado por esa fama que ha de crecer con el tiempo y que le encasillará tras su muerte como le encasilló en vida, sin que a él le preocupara con exceso la circunstancia; aunque siempre existirá una minoría que recogerá en el recuerdo una obra dispersa en colecciones extranjeras y españolas. En el anecdotario de esta parte importante de su producción se encuentra la adquisición que de sus obras hicieron varios museos europeos y artistas del renombre de Sargent o Gerald Kelly, que supieron apreciar las cualidades extraordinarias del humilde Roberto Domingo.

La exposición presente tiene, aparte del valor artístico, un profundo valor documental, pues recoge la iconografía de una gran parte de la historia del toreo. Machaquito es el primer nombre. Le siguen más de setenta, entre los que se hallan figuras como Joselito y Bel-

monte, y Manolete, que en la pluma de Roberto Domingo parecen resucitar. Y termina la larga lista con Luis Miguel Dominguín. La colección forma por sí sola un pequeño museo de eso tan complejo, extraño y querido que es la tauromaquia.—M. SÁNCHEZ CAMARGO.

LUZ CRITICA SOBRE UN POEMA DE FERNANDO PESSOA: "TABACARIA" (1)

(Interpretación poética presentada en el IV Coloquio de Estudios Luso-brasileños. Junio, 1959.)

Cuando el poeta consigue dominar el idioma por su genio artístico y, usándolo, consigue volver a su expresión universal, podemos tomar un poema suyo y examinarlo a la luz de la crítica, como si analizáramos aisladamente un cuadro o una escultura, un edificio o una partitura musical, con entera independencia del resto de su obra. Son raros los casos en que esto puede hacerse, pero vamos a hacerlo con Fernando Pessoa. Interpretando su poema "Tabacaria", trataremos de deslindar su arte poético. Aun cuando dicho poema no declare nada, directamente, en este sentido.

Debemos decir que prescindimos de la lectura de toda crítica hecha por otro autor, dejando a un lado incluso la introducción que Adolfo Casais Monteiro hizo para la edición *Antología de Autores Portugueses e Estrangeiros,* pese al mérito que tiene. Esa toma de contacto directa entre el poeta y el exegeta debería resultar una especie de diálogo callado que va a constituir la esencia de este trabajo.

Nuestro criterio es, pues, tomar el poema y volverlo objeto de crítica, a un tiempo emotiva, subjetiva, objetiva, conforme al ánimo vaya reaccionando ante el mensaje distribuído a lo largo de los 168 versos, sin llegar, sin embargo, a una disecación gramatical, filológica, semántica, porque lo que el poema contiene como un vaso inexistente e inmaterial no excede del peso y medida, bajo pena de dejar la órbita de la poesía, emigrando al terreno seco del positivismo, que hace al verso sentencia, aforismo, frase lógica y útil.

Dicho esto, leamos íntimamente la transcripción completa del poema para acercarnos a los sentimientos del poeta (que se fijaron en el poema) en el momento de su concepción. De esta aproximación nacerá entre el lector del poeta y su intérprete la posibilidad de enten-

(1) Estanco.

dimiento o desentendimiento total, que, siendo gratuito y sincero, en nada alterará las intenciones estéticas de Fernando Pessoa, y tendrá todavía elogios o recriminaciones que puedan engendrarse en la hipocresía de los relativismos que no consiguen minar la obra de arte.

TABACARIA

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
Aparte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguem sabe quem é
(E se soubessem que é, o que saberiam?),
Dais para o misterio de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inaccessivel a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos sêres,
Com a morte pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.
Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa a êste lado da rua
A fileira de carruagens de um combóio e uma partida apitada
De dentro de minha cabeça,
E uma sacudida dos meus nervos a um ranger de essos na ida.
Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
Á Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E á sensaçao de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

Falhei em tudo.
Como não fiz proposito nehum, talvez tudo fosse nada.
A aprendisagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.
Fui até ao campo com grandes propósitos.
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual á outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar?

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E ha tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
Génio? Neste momento
Cem mil cerebros se concebem em sonhos génio como eu,
E a historia não marcará, quem sabe? nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
Não, não creio em mim.
Em todos os manicómios ha deidos malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?

Não, nem em mim...
Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
Não estão nesta hora génios-pata-si-mesmo sonhando?
Quantas aspiraçoes altas e nobres e lúcidas
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas
E quem sabe se realizaveis,
Nunca verão a luz do sol real nem ahcarão ouvidos de gente?

O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades de que Cristo.
Tenho feito filosofias em segrêdo que nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem [porta,
E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
Crer em mim? Não, nem em nada.
Derrame-me a Naturaleza sôbre a cabeça ardente
O seu sol, a sua chuva, o vento que me acca o cabelo,
E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.
Escravos cardíacos das estrelas,
Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
Mas acordámos e êle é opaco,
Levantamo-nos e êle é alheio,
Saímos de casa e êle é a terra inteira,
Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.

(Come chocolates, pequeña;
Come chocolates!
Olha que não ha mais metafisica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequeña suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de fôlha de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destos versos,
Pórtico partido para o Impossivel.
Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprêzo sem lágrimas,
Nobre ao menos no gesto largo com que atiro
A roupa suja que sou, sem rol, p'ra o decurso das coisas
E fico em casa sem camisa.

(Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas,
Ou Deusa grega, concebida como estatua que fosse viva,
Ou patricia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
Ou princesa de trovadores, gentilissima e colorida,
Ou marquesa do século dezoito, decotada e longinqua,
Ou cocotte célebre do tempo dos nossos pais,
Ou não sei que moderno —que não concebo bem o quê—
Tudo isso, seja o que fôr, que sejas, se pode nispirar que inspire!

Meu coração é um balde despejado.
Como os que invocam espiritos invocam, espiritos invoco
A mim mesmo e não encontro nada.
Chego á janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
Vejo os cães que tambem existem,
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degrêdo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)

Vivi, estudei, amei até cri.
E hoje não ha mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,
E penso: talvez nunca vivesses, nem estudasses, nem amasses, nem cresses

(Porque é possivel fazer a realidade de tudo isso sem facer nada disso);
Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo
E que é rabo para a quem do lagarto remexidamente.

Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quiz tirar a máscara,
Estava pegada á cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir c dominó que não tinha tirado,
Deltei for a máscara e dormi no vestiario
Como un cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta historia para provar que sou sublime.

Essencia musical dos meus versos inúteis,
Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse,
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte.
Calcando aos pés a consciencia de estar existindo,
Como um tapete em quem um bêbado tropeça
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.

Mas o Dono da Tabacaria chegou á porta e ficou á porta.
Olho-o com o desconfôrto da cabeça mal voltada
E com o desconforto da alma mal-entendendo
Êle morrerá e eu morrerei.
Êle deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.
A certa altura morrerá a tabuleta tambem, e os versos tambem.
Depois de certa altura morrerá a rua onde estava a tabuleta,
E a lingua em que foram escritos os versos.
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isso se deu.
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente
Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,

Sempre uma coisa defronte da outra,
Sempre uma caisa tão inutil como a outra,
Sempre o impossivel tão estupido como o real,
Sempre o misterio do fundo tão certo como o sono de misterio da superficie.
Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.
Mas un homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)
E a realidade plausivel cai de repente en cima de mim.
E vou tencionar escrever êstes versos em que digo o contrário.

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos
Sigo o fumo como uma rota própria
E gozo num momento sensitivo e competente
A libertação de todas as especulações
E a consciência de que a metafísica é uma consequencia de estar mal disposto.

Depois deito-me para trás na cadeira
E continuo fumando
Enquanto o Destino m'o conceder, continuarei fumando.

(Se eu me casasse com a filha de minha lavadeira
Talvez fosse feliz.)
Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou á janela.

O homem saiu da Tabacaria (metendo trôco na algibeira das calças?).
Ah, conheço-o é o Esteves sem metafisica
(O Dono da Tabacaria chegou á porta).
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves! e o universo
Reconstri-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.

168 versos y toda una síntesis de sentir occidental, un resumen penoso y fáustico de realismo y de postura lírica. No diré que el poema sea una expresión de la psicología del poeta, del poeta Fernando Pessoa, sino del poeta. Pero ciertamente se trata de una sociología del poeta. Todo poeta verdadero se encuentra en este poema. Encuentra que ya escribió esas mismas intuiciones en otra ocasión y con otras palabras, siente aquella afinidad a que se refiere Goethe, ya sea Horacio, Walt Withman, Leopardi o Hölderlin. Empecemos, pues, a navegar como por un río abajo, contemplando su cauce y sus orillas.

«Não sou nada.
Nunca serei nada,
Não posso querer ser nada.
Aparte isso, tenho em mim todos os sonhos do Mundo.»

Aquí está lo que un poeta es. Un poeta puro, sin adjetivos, sin elogios públicos. No es el héroe de la patria; no es el profesor de lengua que figura en las antologías, destinado a enseñar a las generaciones futuras la manera de escribir bien. Es el hombre pascaliano que cuanto más se contempla a sí mismo, más siente su nada. No tener vecino, no tener familia, no tener país, no tener problemas de conciencia.

* * *

La propiedad del poeta es el sueño. El sueño que es la forma gozosa de la esperanza. El sueño que es el encuadramiento estético e intransferible de ese soporte que en el mundo moral es la esperanza. Y la paradoja de esa propiedad es que su transmisión depende de la capacidad de amar, de la misma manera que la esperanza encuentra sólo cobijo en la fe. El poeta no precisa creer en el sueño, precisa sí alimentarlo y darlo; la esperanza no necesita más que la proyección de la fe, su íntima proyección en el futuro, su modo de ir más allá del tiempo.

El poeta es señor de esa certeza: de la incompatibilidad de su creación con el mundo real, de su inutilidad, de su gratuidad, de lo contradictorio entre lo natural y lo artificial, del valor y permanencia de esa artificialidad. Su vivencia depende precisamente de "não querer ser nada". Por eso su pureza excluye la adjetivación, el elogio, el premio, la medalla. Ella se basta a sí misma; el poeta se basta a sí mismo. Y cuando intenta lo contrario, recuerda aquello de Baudelaire: "Sus alas le impiden andar..."

«Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguem sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?)»

Otra faceta de su condenación es la soledad. Es inútil que alguien perciba esa ventana iluminada. Eso sería ya la consagración pública, que puede interesar al comerciante, que, encontrando preferencia para su producto, aumenta su hacienda, cumple su destino; sirve y enriquece. Es el dueño de la Tabacaria (1). Es el hombre que, después de muerto, dejará el mostrador. Pero el poeta conoce la singularidad de su ventana. Como habrán sido y son todavía singulares esas ventanas, como la que Maiakowsky recuerda en sus versos, y la de otros miles de poetas que tienen ventanas abiertas en todo el mundo. La ventana del poeta da a «uma rua inaccesivel a todos os pensamentos». No es, sin embargo, la ventana corriente, la ventana funcional del arquitecto, es la ventana mística que la mayoría niega o desconoce aun cuando ella sea

«Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o misterio das coisas por baixo das pedras a dos sêres,»

Esa sugerencia que un poeta como Virgilio, que está tan atrás en la perspectiva histórica, hace que esté tan cerca de él en ese momento al que se refiere misteriosamente "a las lágrimas de todas las cosas".

«Com a morte a ôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.»

Fernando Pessoa es el hombre lúcido, el autocrítico, el occidental; aquel que sacrifica lo estético en la inmolación de la luz, el que trasplanta la angustia a la propia contemplación, tan contrario a lo oriental, que se satisface con una teoría, y por eso sobrecarga el existir en lo sensorial. El sabe que un Destino está en conducir la carroza del todo y ve esa "Nada", esa "fascinatio nugacitatis" de la que el evangelista San Juan da noticia tan genial y sobrenaturalmente. Y como no podemos atajar ese pasaje y ese Destino, la tensión espiritual lleva fatalmente a esa nueva verdad:

«Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido como se estivesse para morrer
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Sea não uma despedida...», etcétera.

Esta contestación pide y exige una posibilidad de conocer y ansiar lo Absoluto, absoluto que se encuentra en el interior del hombre que

---

(1) Estanco.

excede o invita a esa suerte que sabemos que un día llegará. Y si no llega, que se anuncia continuamente. Y Fernando Pessoa encuentra en la forma cruda y directa el mejor modo de exteriorizar esa fenomenología del espíritu que necesita dialogar para ser estéticamente: Fernando Pessoa siempre se vió a sí mismo "poeta dramático":

«Estou dividido entre a lealdade que devo
Á Tabacaria do outro lado da rua como coisa real por fora,
E a sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.»

La ecuación realidad objetiva-realidad subjetiva podrá ser un problema técnico de filosofía, pero para el poeta será siempre una cuestión híbrida, una suma de ética y estética, una cuestión de vivencia imaginaria, y una vez más el poeta y el hombre de un hemisferio que no disminuye la importancia de cualquiera de uno de los lados. No tiene un Nirvana apuntado como ideal o como meta. Pero vale lo mismo lo que apuntan los sentidos o lo que el corazón construye. Precisamente es lo que el poeta señala como "hermandad con las cosas".

«Falhei em tudo.
Como não fiz proposito nehum, talvez tudo fosse nada.»

La problemática tiene también aquí un corolario: el compromiso típico del poeta es con la creación. Allí es soberano; allí está capacitado para delimitar, para legislar, para determinar lo que vale o lo que no vale, lo que pesa o lo que no pesa, y entonces todo podrá tener en sí mismo su nada. Nadie podrá pedirle más de lo que quiere dar. El contorno de su ser y la dinámica de su hacer no le responsabiliza moralmente. Tabacaria es un símbolo extraordinariamente afortunado y no se encuentra gratuitamente en el poema como esa realidad que todos afirman —y que en el dominio del espíritu nada es—.

«Fui até ao campo com grandes propositos.
Mas lá encontrei só ervas e árvores
E quando havia gente era igual á outra.»

Es totalmente actual el simbolismo tomado en cierto modo del Evangelio: la hierba, el heno, lo que hoy es y mañana no será..., el árbol, la vida vegetativa, la rutina, la gente uniforme y monótona. Lo poco que se puede esperar del hombre ajeno, distraído, en el limbo de sus actividades, de sus entretenimientos. Lo poco que se puede hacer para intentar una mayor atención por las inquietudes espirituales, que lleva al poeta a un desconsuelo y a un desconcierto.

«Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?»

Y una vuelta a su mundo interior para nuevas indagaciones. La constante de la angustia, la disponibilidad del alma para el futuro enigmático y la dificultad de descifrar el pasado remoto como un océano oscuro.

«Que sei de que serei, eu que não sei o que sou?»

Fernando Pessoa coloca la problemática de su propio ser en los versos siguientes, imprimiéndoles una tónica de ironía que recuerda el decantado ser o no ser shakesperiano, hasta que a lo largo de disgresiones llega a unos versos sentenciosos, pero llenos de profundo reconocimiento de la verdad común:

«O mundo é para quem nasce paar o cónquistar
E não para quem senha que pode conquista-lo, ainda que tenha razão.»

En Fernando Pessoa, esa clara frontera entre el ocio y el no ocio, entre el hombre de acción y el poeta (hombre para la contemplación de Dios y las cosas del universo), no aparece como un problema en sí, sino como una postura que, en medio de su contraste, traza toda una aceptación melancólica de quien sabe la ciencia segura, la posibilidad de modificar. El mundo es así. El poeta es así, y no habrá, como nunca hubo, una posibilidad de mejor armonía. El tema, o, mejor aún, el problema, es un lugar común desde los fundamentos de la cultura humana. La variante de Fernando Pessoa es directa, usando un lenguaje crudo y hasta incluso poco poético, esto es, poco lírico. Pero siempre con el extraño poder de hacer reincidir sobre sí mismo, como una especie de autosacrificio, toda esa inadaptación social.

«Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem
[porta.»

En esta serie de versos todo corre inteligiblemente hasta que de golpe encontramos el elemento que podríamos llamar kafkiano: la imagen cómica, la consecuencia trágica de la confrontación con la más inequívoca realidad. Es, como remate de ese dolor y de ese necesario sarcasmo, pura verdad, dice el poeta.

«E cantou e cantiga do Infinito numa capoeira.»

El tema se extiende aún por algunos versos. El de la contraposición del sentir y no ser sentido va hasta el extremo de sugerir una postura cínica, la entrega del alma al estado de naturaleza, al vengarse inútilmente contra la indiferencia:

«Derrame-me a Naturaleza sôbre a cabeça ardente
O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,
E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.»

La conquista del mundo, o, por lo menos, la aceptación del mundo, es algo de nauseabundo. La sensación de náusea metafísica recuerda paralelamente la náusea a secas, que, una vez presentada, tiene una voz mordaz, sarcástica, en los versos siguientes:

«Come chocolates, pequena,
Come chocolates!
Olha que não ha mais metafisic a no mundo senão chocolates,
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates dom a mesma verdade com que comes!»

El sentimiento del poeta frío que podría deslizarse por los caminos de la rutina —el lirismo por la melódica sentimentalidad— se encuentra frente a frente con la imagen de la vulgaridad, de la vulgaridad inocente en contraste con la verdad que quiere racionalizar y que, no pudiendo explicar racionalmente la propia angustia, llega a la imprecación. Y el simbolismo vuelve a tener valor ahora con elementos más cotidianos, pudiera decirse. Y, para volver al tono del poema, dice:

«Mas eu penso e, ao tir ar o papel de prata, que é de folha de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.»

A la filosofía existencial de Fernando Pessoa adoptada hasta aquí él mismo le atribuye, como si el poema fuese un modo indirecto de confesión, la amarga fructificación de los versos cuya trascendencia sería conseguida por la autenticidad del lenguaje. Las imágenes son las que le vienen de la propia contemplación de lo inmediato —la calle—, la Tabacaria, el transeúnte, como elementos de un drama donde se tiene que hablar por un personaje mudo.

«Deito tudo para o chão como tenho deitado a vida.»

Muchos pensarán que sobre Fernando Pessoa hay mejores fuentes de información poético-biográfica en su «Oda marítima», pero creo que la expansión hacia el mar que allí se insinúa, toda la aparente especialidad que Fernando Pessoa usa allí, contrasta con la mal disimulada voluntad de aniquilamiento, de sentirse aplastado, triturado,

del ir hacia el no ser como una verdadera fuga. Allí hay crisis, disonancia con una realidad-tradición y una vida de horizonte personal. Aquí hay consciencia, forma que apura la misma verdad en versos equilibrados de la más abrasadora hechura poética.

«... ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destes versos,
Pórtico partido para o impossivel.»

¿Y cómo se ve el poeta? ¿Cómo se encuentra? ¿Cómo estampa su retrato en el espejo? En la "Oda marítima" sería el frustrado héroe del mar, un muerto posible, héroe de la leyenda. En "Tabacaria" la imagen es más nítida:

«... Consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas.»

"Um desprezo sem lágrimas" es una explicación. Todo el poema tiene ese sello de explicación, de prueba, de lenguaje que duda a propósito entre el verso que levanta el vuelo hacia el mundo lírico y el verso que se arroja en la lógica de las cosas, aunque aquí la caída sea un contar auténtico de sí mismo, una caída en el mundo neutro, ceniciento, doloroso e irremisible. "Um desprezo som lágrimas" no es, ni más ni menos, lo que la muerte del sentimentalismo es a la fría y objetiva crítica que modela la propia alma. Las imágenes pasan a ser construídas en un lenguaje tan objetivo, que la construcción pasa a ser retórica, como, por ejemplo, esa vulgaridad que el poeta quiere hacer expresiva:

«Nobre ao menos no gesto largo com que atiro
A roupa suja que sou, sem rol, para o decurso das coisas,
E fioo em casa sem camisa.»

Inmediatamente después, con un tono completamente diferente, ya irónico y tranquilo, de esa dolorosa comprobación de la fría realidad que lo envuelve como una capa de nada, se nota aqui, en el poema, una especie de hiato, en el cual Fernando Pessoa hace una enumeración de las musas, con ribetes de historia, desde la musa griega hasta la moderna, donde se lee este verso lleno de sinceridad:

«... Ou cocotte célebre de tempo dos pais
Ou não sei quê moderno —não concebo bem o quê—
Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!
Mas meu coração é um balde despejado.»

Fernando Pessoa consigue mantener la intensidad poética gracias a ese ir y venir a la pura fuente lírica, contrastando la vulgaridad con lo sublime, entre la exteriorización como una aventura de la búsqueda por los sentidos y la vuelta al pozo sereno y oscuro del alma duramente alcanzada por el tedio.

«Men coração é um balde despejado.
Como os que invocam espiritos invocam espiritos invoco
A mim mesmo não encontro nada.»

Y, confirmando lo que comentamos un poco antes:

«Chego á janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta,
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam
Vejo os cães que tambem existem,»

(Recuerdo subconsciente, quizá, de la célebre frase literaria: "entre amigos encontré cachorros", etc.)

«E tudo isso me pesa como um a condenação ao degrêdo,
E tudo isso é estrangeiro, como tudo.»

El carácter autobiográfico del poema se repite no solamente en las insinuaciones vagas, sino también en confesiones directas como ésta:

«Vivi estudei, amei e até cri
E hoje não ha mendigo que eu não inveje só por

Los versos siguientes son apenas una repetición, como insistencia enfática, del mismo sentimiento de hijo pródigo que se lamenta de los yerros cometidos, como si nada fuesen, que fructificarán en una tremenda crisis del alma, una lucha contra el sentimiento de la nada. Y se consuela con la posibilidad de contar su historia, dentro de una forma que se entrega a la pura contemplación estética. Por eso remata:

«E vou contar essa historia para probar que sou sublime.»

Confirmando lo que decimos, Fernando Pessoa dice en el verso inédito:

«Essencia musical dos meus versos inuteis.»

La realidad exterior le empuja como si arrastrase a un prisionero maniatado, y el poeta, vencido por esa imposición que le es a un tiempo contradicción e inspiración, procura retratar lo que le rodea con una pizca de ironía:

«Mas o Dono da Tabacaria chegeu á porta e ficou á porta.
....
Êle morrerá e eu morrerei.
Êle deixará a tabuleta e eu dexarei versos.
A certa altura morrerá a tabuleta tambem, e os versos tambem.
Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta
E a lingua em que foram escritos os versos.
....
Sempre o misterio do fundo tão certo como os sono de misterio da superficie.

Renovando permanentemente la misma técnica de mostrarse lleno de pudor ante esa realidad que él conoce y no quiere revelar desnuda, siempre como acobardado de lo ridículo frente a lo sublime, chocando su corazón contra las piedras, echa agua fría como si quisiese cuajar la propia sangre:

«Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)
E a realidade plausivel cai de repente em cima de mim
Semiergo-me energico, convencido, humano
E vou tenciona r estes versos em que digo o contrario.»

Ocurre con Fernando Pessoa lo contrario de lo que suele encontrarse en otros poetas: su estado poético es habitual, como borrachera de opio. Y la realidad, o, mejor, el mundo no poético, le llega con sorpresa, como anti-inspiración, como censura, como disminución del propio ser.

Mantiene a propósito, espontáneamente, el cigarro como simbolo de esa disolución en que sería posible dispersarse la atención. El poeta usa en el poema de algo frágil y de aparente inconsecuencia —el cigarro— como quien usa un instrumento simbólico de múltiples alcances:

«Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos
Sigo o fumo como uma rota própria
E gozo num momento sensitivo e competente
A libertação de todas as especulações
E a consciencia de que a metafsica é uma consequência de estar mal disposto.»

En estos seis versos hay una adjetivación extremadamente virtuosa en aquello de "sensitivo e competente" que recuerda algunos aciertos de Carlos Drumand de Andrade, que es precisamente uno de los parientes cercanos de Fernando Pessoa en el Brasil. Al mismo tiempo que termina con ese verso pobre e intencional, con esa débil y equívoca ironía de que la metafísica (traicionando indebidamente el sentido etimológico y filosófico del término) es consecuencia de estar mal dispuesto, cuando en el análisis tranquilo de ese fragmento de verdad desbaratada sería precisamente lo contrario, la sentencia capaz de contener la verdad.

Fernando Pessoa cae en lo soez en la serie de versos siguientes, hasta llegar al clima dramático del poema, que se derrite como una especie de suicidio, como una intoxicación de realismo fatal, en la atmósfera lírica.

Dejo intencionadamente de transcribir estos últimos versos, para que el lector pueda volver a la lectura íntegra del poema, informado ya de esta fragmentación, que permitirá a algunos ver en los inters-

ticios de los versos lo que hay bajo la capa de las palabras.—NAPOLEAO LOPES FILHO.

(Traducción de Ana Cela.).

INSTITUTO DE DERECHO COMPARADO ITALO-IBERO-AMERICANO EN EL COLEGIO DE ESPAÑA, DE BOLONIA

Promovido por el Real Colegio de San Clemente de los Españoles, de Bolonia, y de acuerdo con la Universidad de esa ciudad, se creó, el 20 de marzo de 1959, un Instituto de Derecho Comparado Italo-ibero-americano. El 20 de febrero de 1960 tenía lugar la inauguración oficial con una sesión académica celebrada en la Casa de Cervantes, cargada de historia desde la fecha remota de 1369 en que el cardenal don Gil de Albornoz diera impulso a esta institución, que desde entonces hasta hoy ha cobijado a los mayores prestigios jurídicos españoles.

Un Consejo Directivo rige el Instituto. A él pertenecen: don Gherardo Forni, Rector Magnífico de la Universidad de Bolonia; don Evelio Verdera y Tuells, Rector del Colegio de España; don Giovanni De Vergottini, Decano de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Bolonia; don Felice Battaglia, don Vincenzo Leonardi, don Giuseppe Osti, don Enrico Redenti y don Angelo Piero Sereni. El Consejo ha designado como secretario y tesorero del mismo a don Giorgio Bernini.

El Instituto se propone llevar a cabo el desarrollo de los estudios de Derecho Comparado, especialmente de los derechos de Italia, España, Portugal y países americanos. El Instituto: *a*) promueve el conocimiento de los derechos extranjeros, representando tal conocimiento la condición necesaria para la puesta a punto de las investigaciones comparadas; *b*) organiza cursos de lecciones, conferencias y seminarios, proveyendo a la constitución de una biblioteca especializada y estimulando la preparación de monografías y otros estudios por parte de profesores y alumnos del Instituto; *c*) establece relaciones culturales con centros universitarios e institutos análogos de los países antes citados, animando, entre otras cosas, a celebrar encuentros y conferencias de alto nivel internacional.

El Instituto tiene su sede en la Casa de Cervantes, un elegante edificio, de inspiración ibérica, y situado en Bolonia en el ángulo formado entre Via Collegio di Spagna y Via Belfiore. El interior, que consta de dos pisos y comprende un entresuelo (destinado a bi-

blioteca y capaz para más de 50.000 volúmenes), tiene en la planta baja, amueblada en estilo español antiguo y con pinturas y esculturas de valor, la sala de lectura y el salón de conferencias; en el primer piso, además de un gran salón, las oficinas, un salón para seminarios y los servicios.

Pueden inscribirse en los cursos organizados por el Instituto los graduados y licenciados de las Facultades de Jurisprudencia, Ciencias Económicas y Comerciales, Ciencias Políticas u otras Facultades e Institutos equivalentes en Italia y en el extranjero, y los estudiantes admitidos al último año de tales Facultades o Institutos. A los inscritos se les consiente el uso de la biblioteca del Instituto, y, cuando sea necesario, el de los locales de la Facultad Jurídica de la Universidad de Bolonia. A los estudiantes que hayan frecuentado con provecho los cursos les será expedido un certificado de asistencia.

En seno al Instituto se dará especial realce a los criterios didácticos basados en el estrecho contacto entre docentes y discípulos, con el intento de realizar una cuidada preparación "ad personam".

El fin que ha inspirado la creación del Instituto debe buscarse en el reconocimiento de la renovada importancia del Derecho Comparado, a la luz de las tendencias histórico-políticas que se substancian en una progresiva integración de los países un tiempo divididos; lo que acentúa la necesidad de una recíproca comprensión y de un más profundo conocimiento de los diversos sistemas jurídicos y de las diferentes estructuras sociales. Los estudios comparados, a diferencia de cuanto sucede en el extranjero, no tienen todavía en Italia un adecuado desarrollo. El Instituto se propone valorizar este campo de estudios, haciendo converger hacia Bolonia un calificado grupo de estudiantes y licenciados extranjeros, con una especial consideración para aquellos que, provenientes de países de tradición jurídica anglosajona, deseen conseguir, sobre la base de una estancia en Europa, un conocimiento y una sensibilidad de la problamática jurídica propia de los sistemas de tradición romanística.

En el curso pasado, en el acto de inauguración del Instituto, el Rector Magnífico de la Universidad de Bolonia cantó las nobles y antiguas tradiciones de los estudios jurídicos de la gran ciudad emiliana, añadiendo el insigne profesor Forni sus mejores votos por la nueva Institución, con el recuerdo del auspicio dantesco, en uno de los más significativos capítulos del "De Monarchia", para que sea fructífero el encuentro entre todos los Derechos de las diversas gentes en el gran surco de la nobilísima tradición italiana. Después, el joven y activísimo Rector del Colegio de España, don Evelio Verdera y

Tuells, señaló el amplio desarrollo del sistema comparado en España, desde el pasado siglo, destacando cómo en 1851 se constituyó la primera cátedra de Derecho Comparado en nuestro país. Y con elocuente palabra y ciencia profunda, Verdera fijó los orígenes del sistema y de la doctrina comparada española en algunas precisas y científicas formulaciones elaboradas ya en los tiempos de Carlos V cuando el Derecho ibérico se pone en contacto con las poblaciones indígenas de América, que se estaba conquistando.

Otras conferencias fueron pronunciadas, bajo los auspicios del Instituto, por el profesor don Diego Espín, decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Murcia, y por el profesor don Giuseppe Guarino, ordinario de Instituciones de Derecho Público de la Universidad de Nápoles, que trataron, respectivamente, de los siguientes temas: "La posición jurídica de la mujer en el Derecho Comparado italo-ibero-americano" y "Las convenciones petrolíferas: Derecho Comparado y tutela jurisdiccional".

Para el año académico 1960-61 han sido ya avanzados los siguientes cursos y ciclos de conferencias:

1. El "trust" y los institutos correspondientes del Derecho Civil: don Remo Franceschelli.
2. La responsabilidad contractual: don Michele Giorgianni.
3. Cartas de crédito y otros medios internacionales de pago: don Giannantonio Micheli.
4. "Equity" e institutos correspondientes del Derecho Civil: don Angelo Piero Sereni.
5. Régimen jurídico de los recursos naturales (petróleo y gases naturales): don Giorgio Valli.
6. Disciplina de la concurrencia y de los monopolios: docente a designar.

La inauguración "oficial" del actual curso académico está prevista en principio para mediados de febrero, y, coincidiendo con ella, Evelio Verdera, alma y vida del nuevo Instituto creado, está organizando una Exposición de Libros Jurídicos Españoles de reciente aparición, en las aulas del propio Colegio de España.—F. F. S.

DOS HISPANOFILOS PORTUGUESES CANDIDATOS AL PREMIO NOBEL

Para los conocedores de la literatura portuguesa resulta incomprensible que ninguno de cuantos escritores la han cultivado haya obtenido la máxima distinción otorgada a los hombres de letras. La

verdad es que, con excepción de Francia, los países de habla romance no han sido objeto de la generosidad que prodigan a otros los académicos suecos, a cuenta del legado de Alfredo Nobel.

No es nuestro propósito, puesto que todas son odiosas por definición, establecer comparaciones, pero no estará de más recordar los nombres de algunos de los grandes escritores portugueses que quedaron al margen del catálogo de celebridades mundiales confeccionado en Estocolmo.

En efecto, si se quería distinguir al escritor humanitario y de ideas altruístas, ahí estaba Guerra Junqueiro, uno de los poetas más célebres de la Península. Si lo que se pretendía era destacar al hombre de ideales pacíficos, a mano tuvieron, hasta el año 1921, al inquieto Gomes Leal. Si al hombre culto, eficaz innovador en su tiempo, bien pudieron acordarse de Eugenio de Castro, cuya obra, si bien ha perdido vigencia en la actualidad, fué justamente admirada por Unamuno, quien le dedicó más de un estudio. Y no hablemos, ya que sus producciones no gozaron en vida de la atención que merecían, de poetas tan grandes como Antonio Nobre, Fernando Pessoa (uno de los más importantes de la historia literaria portuguesa), Mario de Sa-Carneiro o el simbolista Camilo Pessanha, superior, en su escuela, a muchas celebridades mundiales.

Sin embargo, pensamos modestamente que todos estos datos, incluso los que hacen referencia a los últimamente citados, deben tenerse en cuenta para fijar la atención en la literatura viva de un país.

Para nosotros es particularmente grata la circunstancia de que los dos candidatos que han sido propuestos este año al Premio Nobel hayan dedicado algunas de sus mejores páginas a temas españoles. En efecto, tanto Aquilino Ribeiro como Miguel Torga son hombres conscientes de la unidad espiritual ibérica, que no excluye los matices nacionales, ni siquiera los regionales. Porque Aquilino Ribeiro, por ejemplo, el más grande de los novelistas portugueses vivos, une a su sentido de lo ibérico su sensibilidad para las características regionales de la Beira Alta, de cuya lengua hace abundante uso en sus escritos, enriqueciendo así la portuguesa.

Algo muy semejante podemos decir del otro candidato, Miguel Torga, autor del libro titulado "Algunos poemas ibéricos". Torga desciende de una humilde familia de Tras-os-Montes, región casi desconocida para la mayoría de los portugueses hasta que este trasmontano puso de relieve en sus escritos la belleza sana, y áspera a la vez, de su tierra natal.

Las referencias a España y a lo español son constantes en la obra de Torga, hasta el extremo de que en su libro "Portugal", cuando

visita Braga y trata de hacer comprender el espíritu de esta ciudad, recuerda las impresiones que la misma causó a nuestro don Miguel. Leyendo a este escritor, es fácil encontrarse con frases como la que le inspira su llegada a Guadalajara: "¡El simple nombre de una tierra, y todos los rincones de la memoria instantáneamente iluminados! ¡Las malas pasadas que el mundo ha jugado a esta pobre España! A ella y a quien admira la grandeza de su alma torturada..." En la última frase el escritor habla de sí mismo.

Sobre la hispanofilia de Aquilino Ribeiro baste con decir que, en plena gloria literaria, cuando su obra ha sido reconocida como un monumento de la lengua portuguesa, ha emprendido la tarea de traducir la de Cervantes. Entre 1957 y 1958 aparecieron sus versiones del Quijote y de las "Novelas ejemplares", y este mismo año ha publicado el libro "No cavalo de páu com Sancho Panza", en el que estudia con extraordinaria lucidez la gestación de la obra cervantina, relacionándola con la psicología de los españoles de su tiempo.

La primera candidatura portuguesa propuesta a los académicos suecos fué la de Miguel Torga, a cuya vida y obra nos referiremos, dentro de los límites que permite este artículo, después de habernos ocupado de las de Aquilino Ribeiro, siguiendo así el mismo orden que la Historia de la Literatura sigue.

Aquilino Ribeiro nació el 13 de septiembre de 1885 en Carregal da Tabosa, del ayuntamiento de Sernancelhe, en la Beira Alta, región que bajo muchos aspectos puede considerarse como una prolongación de la meseta castellana. De humilde origen, como Torga, su juventud fué una lucha constante que le condujo, después de algunas aventuras románticas y arriesgadas, a París, donde se estrenó escribiendo "El jardín de las tormentas", libro de cuentos que publicó en 1913.

A partir de entonces, la literatura portuguesa ha sido enriquecida, sin cesar, por novelas como "Tierra del demonio", "Wolfram", "El Malhadinhas", "Cuando los lobos aúllan" y por estudios sobre Antonio de Gouveia, Camoens, Constantino de Braganza, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiros y otros ingenios portugueses. Asimismo, Ribeiro ha traducido las obras de Cervantes ya mencionadas y "La expedición de los diez mil", de Jenofonte.

Miguel Torga, cuyo verdadero nombre es el de Adolfo Rocha, doctor en Medicina, nació en S. Martinho de Anta, el 12 de agosto de 1907. Al iniciar su carrera literaria perteneció al grupo de la revista *Presença*, del que pronto se apartó. Su ya vasta obra en prosa y verso abarca diversidad de géneros literarios: teatro, novela, cuento (del que es un maestro indiscutible), viajes, poesía lírica y un "Diario", cuyos tomos viene publicando desde el año 1941, en el que

la alternación del verso y la prosa muestran, de manera en ocasiones emocionante, su espíritu obsesionado por ideales de justicia y de paz.

Cualquiera de estos dos grandes escritores portugueses merece que prospere su candidatura al Premio Nobel en los próximos años. Sobre sus diferencias de estilo y sus matices de pensamiento prevalecen características comunes tales como su amor por el Portugal rústico, del que ambos proceden directísimamente —preocupación que alcanza a sus aspiraciones y problemas—, y por el más amplio y universal amor a una paz basada en la mutua comprensión de los hombres a través de la belleza, que ambos cultivan con ejemplar vocación. Poco tendremos que esperar para saber si la Península Ibérica podrá añadir uno más a los tres Nobel de Literatura ganados por nuestros escritores.—Angel Crespo.

COLOQUIO SOBRE EL MESTIZAJE EN LA HISTORIA DE IBEROAMERICA

Patrocinado por la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia y organizado por el Instituto de Estudios Iberoamericanos, de Estocolmo, tuvo lugar el *Coloquio dedicado al mestizaje en la historia de Iberoamérica,* el día 19 de agosto de 1960, en los locales del Instituto de Ciencias Económicas de la capital sueca.

La sesión, que formaba parte de los trabajos previos al XI Congreso Internacional de Ciencias Históricas, duró un solo día, desde las 9,15 de la mañana hasta las 5,30 de la tarde, con una breve interrupción al mediodía para almorzar en los mismos locales donde se celebró la reunión. Estuvo presidida por Silvio Zavala, y actuó de secretario Magnus Mörner.

Tras unas breves palabras del presidente, se comenzó la sesión por la lectura de ponencias: Richard Konetzke trató *La legislación española y el mestizaje en América;* luego, Woodrow Borah expuso el trabajo que en colaboración con Sherburne F. Cook había hecho *Sobre las posibilidades de hacer el estudio histórico del mestizaje sobre una base demográfica;* John P. Gillin, de la Universidad de Pittsburgh, expuso *The social transformation of the Mestizos,* y, finalmente, en sustitución de Pedro Armillas, que debía tratar *La antropologia como medio para interpretar la historia del mestizaje,* habló Wigberto Jiménez Moreno haciendo resaltar la importancia que tuvo la actitud de los indígenas ante la mezcla en el período prehispánico, así como la posición religiosa en la época colonial, pues, mientras los puritanos,

lectores asiduos del Viejo Testamento, actuaron en tierra americana como unos nuevos israelitas, los católicos, cuya formación religiosa se basaba principalmente en el Nuevo Testamento, no tuvieron prejuicio racial.

De las tres primeras ponencias se repartieron con anterioridad los resúmenes. Jiménez Moreno tan sólo tenía preparada una comunicación de diez minutos, que con su extraordinaria erudición fácilmente amplió e, incluso, se le cortó, pues, pasado el tiempo reglamentario (treinta minutos), pidió prórroga y no se le concedió.

A la discusión libre de las comunicaciones se les concedió como tiempo máximo cinco minutos. Intervinieron: Comas, Diffie, Verlinden, Mathews, Peña, Haya de la Torre y Virginia Rau.

El norteamericano Diffie sostuvo que se estaba tratando un tema más o menos teórico, puesto que raza no indica nada, y menos mezcla racial. El tenía varios tipos de sangre en sus venas: india, irlandesa... Educando a un indio, es blanco. Comas consideró que, desgraciadamente, el factor raza juega un papel en la sociedad actual. Mathews expuso que, al eliminarse la esclavitud en Puerto Rico, aumentó la población negra. Víctor Raúl Haya de la Torre tomó la palabra para insistir sobre el factor geoclimático. Consideró que en las zonas bajas se produce en el Perú el mestizaje negro, pero que en las altas no, lo cual tiene cierta relación con la legislación, puesto que a 3.000 metros de altura no podía trabajar el negro. La población en las alturas se carga de sangre indígena. Ninguna raza podrá allí trabajar, si no es india. Tendrán que pasar cien mil años para que se adapte cualquier otra. En veinte años no se reprodujeron los españoles en el Cuzco, y las gallinas tardaron diez años en poner huevos.

También hizo constar que la colonización de los Estados Unidos se realizó con mujeres, mientras que la conquista de Indoamérica, no.

A continuación, Virginia Rau expuso en portugués los motivos históricos de la discriminación, sosteniendo que para quienes actuaron en las Indias portuguesas y españolas fueron de carácter religioso, tal como había acontecido en la Península durante su reconquista, y no de tipo racial.

El director del Archivo de Indias informó sobre la guía de los materiales relativos a la historia de América y lo acordado acerca de ella en el Congreso de Archivos que se estaba celebrando en aquella misma ciudad.

A las intervenciones breves anunciadas con anticipación se les concedieron solamente diez minutos. Tuvieron casi todas como base el informe sobre el estado actual de la investigación acerca de *El mestizaje en la historia de Iberoamérica* elaborado por Mörner.

De entre los doce reseñados en el programa definitivo faltaron Markov, director del Institut für Allgemeine Geschichte der Neuzeit, de la Karl-Marx Universität, de Leipzig; Katz, de la Humboldt Universität, de Berlín, y Marie Helmer, conocida hispanista francesa.

Alvaro Jara habló sobre los mestizos en Chile. Juan Comas hizo unas observaciones acerca del término mestizaje cultural, defendiendo que sólo existe mestizaje biológico, pues el proceso de mezclas culturales se llama con más propiedad aculturación. El argentino Garzón Maceza y el alemán Kossok hablaron sobre el fenómeno del mestizaje en el Río de la Plata. Tormo estudió la mezcla lingüística basándose en un vocabulario aruaca. Rama trató el tema del gaucho en Uruguay. El padre Lino Gómez Canedo sugirió la formación de un "corpus" de documentos relativos al mestizaje, tanto en su aspecto ejecutivo, reales órdenes, pragmáticas, leyes, resoluciones de tribunales, como en el de las motivaciones: memoriales, actas de los concilios, exposiciones en juntas, diarios de visita, etc. El norteamericano Bernstein consideró el problema desde la organización administrativa, y Pérez Bustamante hizo un resumen del proceso de mestizaje.

A continuación intervino Nicolás Sánchez-Albornoz, sosteniendo que debía mantenerse el término "mestizaje" para la mezcla de elementos culturales.

Howard Cline, de la Hispanic Fundation, de Wáshington, anunció la aparición del Handbook sobre Mesoamérica.

Jiménez Moreno puso unas objeciones sobre el término mestizaje e insistió en la necesidad de sistematizar estudios.

Haya de la Torre habló sobre el mestizaje actual (asiático, italo-latino-americano, danés-esquimal), que da una nueva fisonomía a América, tomando como índice el hecho de que el presidente de los Estados Unidos, en su último viaje, se ha entrevistado con cuatro jefes de Estado de nombre no español, olvidando que, tanto los asiáticos como los italianos, apenas se mezclan con los indios e interpretando el fenómeno de la llegada al poder de los grupos emigrantes parcialmente, pues pudo también señalar que tres actuales presidentes de Repúblicas hispanoamericanas son hijos de españoles.

Konetzke pidió una coordinación de estudios sobre el mestizaje.

Cline volvió a tomar la palabra para exponer los planes, a fin de conocer las actividades de las instituciones europeas que tratan de América, establecer conexiones e intensificar la cooperación mutua. Habló también de la "Guía de la Historia de América", que consiste en la bibliografía mínima para comenzar los estudios históricos sobre el Nuevo Mundo.

Jiménez Moreno dijo que en el Congreso de Americanistas de Viena, recién celebrado, hubo una gran asistencia de hispanoamericanos y una muy buena representación española, hecho de gran importancia, pues hasta el momento siempre había en ellos un marcado predominio de investigadores europeos, ya que en estas reuniones privaban las ciencias antropológicas que ahora comienzan a dominar su técnica nuestros países. Así, en Méjico se va a formar la Sociedad Hispanoamericana de Antropología e Historia integrada por españoles, portugueses, hispanoamericanos e hispanoamericanistas. También dijo que se está estructurando en París un centro coordinador de estudios americanos en colaboración con el Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Finalmente pidió que se constituyese una Comisión para proseguir los estudios acerca del mestizaje, que debería estar a cargo de Mürner y tener su segunda reunión en el Congreso de Americanistas, que debe celebrarse el año 1962 en Méjico.

Entre los hispanoamericanos que tomaron parte en el coloquio, el grupo más importante fué el mejicano, con Silvio Zavala, Jiménez Moreno, Juan Comas y el licenciado Luis González González, del Colegio de Méjico. No asistieron, a pesar de haberlo anunciado, Pedro Armillas, Eusebio Dávalos Hurtado y María del Carmen Velázquez. Le seguían los portorriqueños, con las hermanas Gutiérrez del Arroyo, Luis A. Díaz Soler y el norteamericano Tomas Mathews.

Tenían un solo representante: Chile, con Alvaro Jara, puesto que Boris Oses, antiguo colegial del Guadalupe, que estaba en la lista, no apareció; Argentina, con el director del Instituto de Estudios Americanistas de la Universidad de Córdoba, Ceferino Garzón Maceda; Uruguay, con Carlos Rama, de la Universidad de Montevideo, y Perú, con Víctor Raúl Haya de la Torre. Los venezolanos Siso y Morón llegaron cuando había concluído la sesión.

El ecuatoriano Neftalí Zúñiga, el guatemalteco Manuel Rubio Sánchez, el cubano Herminio Portell Vila y la brasileña Eulalia María L. Lahmeyer, que habían anunciado su asistencia, no aparecieron.

El grupo norteamericano estuvo integrado por Harry Bernstein, del Brooklyn College; Woodrow Borah, de la Universidad de California; Howard Cline, de la Biblioteca del Congreso de Wáshington; Bailey Diffie, del City College de New York; John Gillin, de la Universidad de Pittsburgh; Whitaker, de la Universidad de Pensylvania, y Donald Worcester, de la de Florida.

Entre los europeos se encontraban los suecos, con Mörner y su esposa, organizadores del coloquio; el etnólogo Stig Ryden, del Museo Etnográfico de Estocolmo; Ake Wedin y Göran Lindahl. Francia

estuvo representada por Frederic Mauro, de la Universidad de Toulouse, y Pierre Mombeing, del Institut des Hautes Etudes de l'Amerique Latine, de París. De la República Federal Alemana asistieron Richard Konetzke, de la Universidad de Colonia; Hans Joachim Bock, director de la Ibero-Amerikanische Bibliothek; Karl Schwebel, director del Staatsarchiv de Bremen.

Alemania Oriental envió a Manfred Kossok, del Institut fur Allgemeine Geschichte der Neuzeit, Karl-Marx Universität, de Leipzig, y Rusia, a V. I. Ermolaev. De Dinamarca asistió el gran hispanista Holger Bröndsted, y de Portugal, la conocida investigadora Virginia Rau, del Centro de Estudios Históricos de la Universidad de Lisboa. Finalmente, participantes españoles fueron: Batllori, Gómez Canedo, Céspedes del Castillo, De la Peña, Pérez Bustamante y Tormo.

El mismo día 19, a las veinte horas, tuvo lugar en la residencia particular del matrimonio Mörner una cena de recepción. En ella hubo diversos brindis, no faltando el del delegado ruso, por la paz. Al día siguiente se organizó una excursión especial en autobús el palacio de Drottningholm, que llevó por título: *En las huellas de Francisco Miranda*. La etapa final tuvo lugar en el Museo Naval con un *cocktel* donde se pronunciaron unas palabras de despedida.

Días después, en el Gran Hotel, los congresistas ofrecieron una cena de honor a los condes de Mörner, y a continuación se trasladaron a la residencia de éstos para escuchar música hispanoamericana.

El coloquio se desarrolló en un ambiente de armonía. Los temas de las ponencias fueron tratados con la profundidad y seriedad pertinentes, y las comunicaciones presentaron los diversos aspectos del problema. Faltó tiempo para el diálogo o la discusión.

Las atenciones, deferencias, invitaciones y actos sociales fueron muy superiores a las que se tuvieron después en el XI Congreso Internacional de Ciencias Históricas. Es decir, se prestó una mayor atención a los invitados a este coloquio que a los demás, debido a la delicadeza del conde de Mörner, organizador del mismo y amigo personal de casi todos los asistentes.—L. T. S.

NOTAS SOBRE TEATRO

CRITICA DE "LAS MENINAS"

Siguiendo la norma de espigar de la actualidad teatral aquello que se nos aparece como más relevante y de mayor importancia, vamos a dedicar, este mes, nuestra atención a comentar el reciente estreno

de "Las meninas", una "fantasía velazqueña" en dos actos, original de Antonio Buero Vallejo. Tal estreno se efectuó en el teatro Español, de Madrid, el 9 de diciembre, bajo la dirección de José Tamayo, y la interpretación en los principales papeles de Carlos Lemos, Victoria Rodríguez, Luisa Sala, Javier Loyola, Anastasio Alemán, Mari Carmen Andrés, Asunción Pascual, María Rus, Lina de Hebia, José Bruguera, José Sepúlveda, Gabriel Llopart, Avelino Cánovas, Fernando Guillén, Manuel Arbó, etcétera.

Muchas razones podríamos argüir a propósito del porqué de esta elección. Bástenos, sin embargo, con una sola, la más sencilla y evidente: "Las meninas" es una de las obras más importantes de su autor, y una de las más importantes del teatro español de estos últimos años. Pero ocurre que las razones más claras y sencillas son las que, por paradoja, precisan de más explicaciones y argumentos. ¿Por qué es importante "Las meninas"? En torno a esta pregunta vamos a tejer el hilo de nuestro pensamiento, con el deseo de lograr una buena tela —una buena crítica, quiero decir—, que es lo que una obra como "Las meninas" exige. A tal señor, tal honor.

* * *

La primera cuestión a que debemos referirnos es a si es o no es "Las meninas" una obra histórica. Debemos referirnos a esta cuestión, aunque —luego lo veremos— ello no tiene sino un valor muy relativo.

"Las meninas" es un drama inspirado en el inmortal cuadro de Velázquez, y en su vida, y en el tiempo que le tocó vivir. Así, pues, los materiales con que opera Buero Vallejo son extraídos de la historia y, mediante una suerte de metamorfosis artística, transformados en un drama, en un estupendo drama. Pero ese drama ¿es "histórico" en un sentido estricto? O, dicho de otra manera, ¿responde con exactitud a la verdad de la historia?

Por este flanco, y desde distintas posiciones, ha sido atacada la obra. Conviene, pues, que reflexionemos un instante sobre la cuestión.

La vida de Velázquez está todavía por historiar, y muy posiblemente no llegue a ser historiada nunca. De Velázquez sabemos muy poco. Sabemos unos cuantos datos biográficos y un par de anécdotas. lo que de ningún modo nos autoriza para reconstruir su vida y pretender que este esquema sea dogmático e inalterable. Velázquez fué pintor de cámara de Don Felipe IV, es verdad, y también es verdad que hizo su vida en la corte, amparado por la amistad y admiración del monarca. Esto, sin embargo, no nos permite creer en un Veláz-

quez "cortesano". El propio Ortega, cuando nos muestra a su Velázquez —un Velázquez con sueños de aristócrata—, tiene que hacer unos esfuerzos enormes para que su deliciosa biografía no se nos venga abajo. Y es, verdaderamente, que no sabemos lo suficiente de la vida privada de Velázquez. Conocemos algo de su temperamento introvertido, de su calidad de extraño en el ambiente de la corte, de su amistad con Felipe IV y de la tirantez de sus relaciones con otros pintores cortesanos, por lo común envidiosos de él. Todo lo que Velázquez, el hombre Velázquez, tenía que decirnos, está dicho en su obra ejemplar, maestra, extraordinaria, lozana siempre, incitadora siempre de nuevas ideas y sugerencias.

Por eso es legítimo suponer, cuando quien supone pone como base la honradez intelectual, la seriedad, la cordialidad de espíritu. Tal es el caso de la última obra que nos ha entregado Buero Vallejo.

Por lo demás, sabido es que no existe una ciencia de la Historia, y sí una filosofía de la Historia. La Historia, como ciencia, está condenada al fracaso. No existe ese método objetivo por el cual lleguemos a conocer incuestionablemente la realidad del pasado. El saber histórico es subjetivo —filosófico—, e incluso los científicos hablan hoy del objetivismo en la ciencia como de una utopía ya periclitada. La Historia no es una, sino múltiple, diversa, distinta para cada época. Y esto es así porque cada época impone su peculiar manera de ser, de pensar, de querer, de soñar, de esperar; y esa peculiar manera impone también unas lentes a cuyo través avizoramos la Historia. Sí, el hombre se busca a sí mismo en la Historia. Busca lo que es y lo que puede ser. Busca el ejemplo de lo que debe hacer y también, de rebote, el ejemplo de lo que no deberá hacer nunca.

Así, pues, en este sentido también es legítimo este gran drama que se titula "Las meninas". Frente a la imagen de un Velázquez abúlico, aristócrata y cortesano, esta otra imagen de Velázquez —un Velázquez enérgico, consciente, rebelde— está mucho más cerca de la problemática, de la sensibilidad, de la querencia, del sueño, de la esperanza de nuestro tiempo. Hay que ser muy miope para no verlo, y, además, hay que tener muchas ganas de no ir al oculista.

Pero si todas estas razones no bastasen, siempre podríamos barajar el argumento incontestable: la plena libertad creadora del artista.

Muchos de los mejores dramas de nuestro tiempo —vamos a poner por caso "Antígona", de Anouilh; "Las brujas de Salem", de Miller, y "Galileo Galilei", de Brecht— operan con materiales históricos y los deforman hasta los límites increíbles, y nadie se ha echado las manos a la cabeza. La "Antígona", de Anouilh, es, mucho más que

una recreación de la tragedia griega, una feroz diatriba contra el poder absolutista y tiránico del señor Hitler; y es, además, una obra teatral excelente, y los eruditos más exigentes la aplauden. "Las brujas de Salem", inspirada en la "caza de las brujas" del Salem puritano de la segunda mitad del XVII, es esencialmente una réplica a las "purgas" y al método de terror propuesto en los Estados Unidos por el senador MacCarthy; es también uno de los dramas fundamentales del teatro contemporáneo, y uno de los que mejor expresan a nuestra época, y claro está que la obra es aplaudida por todos. Finalmente, "Galileo Galilei" nos presenta a un Galileo que abjura de sus convicciones científicas para salvar su vida, pero que lo hace con una conciencia —e incluso una terminología— moderna de lo que, para uso de intelectuales, vamos a llamar "táctica para subsistir". Y ante "Galileo Galilei", a nadie se le ocurre decir que es un Galileo que tiene muy poco que ver con Galileo. Es más, en los postulados teóricos de Brecht, y reflejado en sus propias obras, está lo que él designaba con el nombre de "distanciamiento histórico", el cual consistía en plantear un problema vivo de la época —una época hostil a la cordialidad expresiva— enraizándolo en una anécdota o hecho de la Historia.

He aquí, pues, estas obras distanciadas históricamente —¡cuántas más harían al caso!— que se han estrenado sin que los prebostes reaccionasen.

Sin embargo, aquí, a un señor se le ocurre escribir "Las meninas"..., y allí fué Troya. Es curioso. Hay una especial manera de entender la Historia de España —una Historia que, por lo demás, esta por entender—, y todo cuanto se diga al margen de esa manera secular y apergaminada produce insospechados efectos. Aunque, si bien se mira, esto es harto saludable.

* * *

Vivo y cordial homenaje a la figura egregia de Velázquez, este drama es, a la par, un fiel espejo de esta época que nos ha tocado vivir.

Para mejor entender la obra, vamos a tratar de analizar los valores que en ella entran en juego. Por una parte, los valores vigentes en esa sociedad en que el protagonista, Velázquez, se mueve. Por otra, los valores que esgrime Velázquez. Esa pugna de valores constituye la raíz del drama. Cuando la pugna toma el vuelo de una mutua réplica dialéctica —acto segundo—, el drama de Buero alcanza su más alto vértice.

La sociedad en que vive Velázquez se caracteriza por ser un im-

perio de la mediocridad. En decadencia su economía —es esa hora en que se acude a incrementar los impuestos como la única solución posible—, periclitadas sus ideas morales y oculto el enorme vacío tras unas formas rígidas, hipócritas, implacables del orden aparente; coaccionadas las libertades expresivas del artista y del ciudadano; posibilitados los mayores abusos y las más injustas condenas por obra y gracia de ese formalismo; fermentadas las insidias, las delaciones, las habladurías que pueden tener carácter de reconocida legalidad; incubado el terror, abonada la superchería y nacida la angustia por el incierto porvenir, esta sociedad en que se desenvuelve Velázquez tiene bastante de mundo agónico, terrible.

En esa sociedad, Velázquez —un intelectual honrado, un gran artista— tiene que pintar. Pero claro está que no todo puede pintarse. Así, por ejemplo, se permite y empuja la glorificación de unos mitos, pero no de otros. Formuladas de modo arbitrario, esas limitaciones son válidas para los pintores españoles, pero no para los extranjeros. En pintura se cultiva igualmente la mediocridad. Los pintores cortesanos aceptan sin reservas esas limitaciones, y la corte agradece los servicios que ellos le prestan. No aceptar tales limitaciones presupone una arriesgada aventura. Pero ser intelectual es, precisamente, aventurarse. Velázquez cuenta con el apoyo del rey y, sobre todo, cuenta con su gran talento y con esa fuerza espiritual, incontenible, de los hombres honrados. Y Velázquez —intelectual nato, intelectual honrado— se aventura.

Tras un primer acto expositivo del ambiente, creado mediante una serie de estampas de gran plasticidad y sugerente diálogo, el autor nos conduce al corazón del problema en el acto segundo. Es entonces cuando claramente acertamos a ver la soledad humana del protagonista, plantada en medio de la aridez de su tiempo como un gigantesco faro luminoso. Todos le traicionan, porque no le entienden: sus familiares, su propia esposa —hay muchas formas de que una esposa traicione, y no todas caben bajo la denominación rimbombante de adulterio—, su amigo el rey, sus discípulos... Sólo un hombre ha sido capaz de comprender a Velázquez. Este hombre es Pedro Briones, que, hace algunos años, le sirvió de modelo. Briones llega a alcanzar en la obra el valor de un símbolo: el símbolo de un pueblo sano y saludable.

* * *

"Las meninas" es un drama que incita a múltiples consideraciones, monopolio éste de las grandes obras de arte.

En "Las meninas", por ejemplo, encontramos unificado eso que

en nuestro teatro constituye, por lo general, un grave conflicto: casticismo y cosmopolitismo. "Las meninas" es una obra enraizada en el espíritu hispano, pero es también una obra de proyección universal. Ese Velázquez podría muy bien resumir la lucha que el intelectual mantiene en esta hora de encrucijadas del mundo por defender su libertad y, usando de ella, declarar la verdad de las cosas que pasan.

Por otra parte, "Las meninas" nos demuestra cómo el "teatro intelectual" puede ser, cuando lo es en un sentido profundo y no aparente, un "teatro popular", comercial y aplaudido por el público.

En fin, "Las meninas" es una obra que nos importa. Es una gran obra, una de las mejores de Buero, y, como decía un crítico al día siguiente del estreno, Buero es hoy nuestro primer autor.

Dos leves objeciones, ambas de segundo orden, sí quisiera formular antes de terminar esta crítica. Primera: la maternidad frustrada de Mari Barbola es algo completamente ajeno a la síntesis dramática. Segunda: la espectacularidad del final de la obra, cuando se reproduce el cuadro velazqueño, está en desacuerdo con la altura del drama. Son muy importantes las cosas que entonces se dicen, pero, como espectador, piensa uno que esa espectacularidad no deja de ser un truco demasiado fácil.

Fuera de esto, la construcción de la obra es sabia e inteligente, precisa, admirable. Su diálogo es de una gran riqueza, muy ágil, agudo siempre. Hay situaciones de una fuerza dramática insuperable. Personajes y situaciones responden a unos criterios estéticos rigurosos y, a la vez, a una meditación muy seria de esta cosa tan complicada que es el humano convivir.

De la noche del estreno de "Las meninas" alguien ha dicho que pasará a la historia del teatro, como aquella de "Historia de una escalera", en el mismo escenario, once años atrás. Es muy posible que así sea. Yo desde aquí, uno sinceramente mi aplauso a los muchos que esa noche recibió el autor.—Ricardo Doménech.

Sección Bibliográfica

UNA VICTORIA SOBRE EL TIEMPO (1)

¡La poesía de Vicente Aleixandre! ¿Qué no ha dicho en treinta años Vicente Aleixandre y qué no ha hecho decir? Ahora, sin embargo, agotadas ya todas las palabras, se nos echa encima de golpe, rompe la gran esclusa, y allá va la avalancha de palabras misteriosas, la gran catarata de guas vivas que pone en marcha millones de centrales eléctricas. Aquí está el libro: treinta años largos y densos de poesía. ¿Quién se le pone delante? Con los años, calmados los entusiasmos juveniles, apagados un tanto los deslumbramientos iniciales, hemos ido dejando a un lado la poesía aleixandrina, dándola por sabida, prometiéndonos mentalmente volver a ella en cuanto tengamos un momento de tranquilidad, del mismo modo que, al pasar a diario por delante del Prado, nos acallamos la conciencia diciéndonos que tenemos que entrar un día de éstos, por más que no entremos nunca. Ocurre además que el poeta se nos pone por delante de sus libros; éstos quedan discretamente rezagados, alineados en los estantes, fondo prestigioso sobre el que resalta una viva cabeza gongorina. De pronto, la cabeza se mueve, sale al sol del equinoccio, y por la puerta del jardín aparece de cuerpo entero el gran viejo con su jersey algamarina, el abrigo al hombro, sujetando a Sirio con una mano y disponiendo con la otra un ajedrez de butacas de mimbre en el tablero del sol y la sombra. A veinte mil leguas ya de sus libros, habla Vicente Aleixandre de veinte mil cosas y personas, y al hacerlo se mete, sin embargo, en su poesía. Vicente Aleixandre sabe que el hombre dispone de poco tiempo y que, por tanto, hay que compensar a fuerza de vivencias intensas la precaria duración de las cosas. Vicente Aleixandre tiene íntimos amigos, que sólo ve cada cuatro o cinco años; conoce la evolución de poetas que hace tiempo dejaron de escribir; lleva la cuenta de revistas desaparecidas; necesita la convivencia y la comunicación, y para ello recurre al arbitrio epistolar o al del encuentro imaginario. Vicente Aleixandre procura extender su espacio vital para que en él no se ponga el sol; es decir, para que por él no pase el tiempo, y al hacerlo así no hace más que llevar a la práctica su poesía.

Pero de pronto tira del paño de la realidad y deja ante nosotros,

(1) Vicente Aleixandre, *Poesías completas*. Prólogo de Carlos Bousoño. Aguilar, Madrid, 1960.

plantado a cuerpo limpio, como un toro, el resumen en verso de lo hecho y lo dicho. La transición de la poesía vivida o hablada a la poesía escrita o leída ofrece ya pocas dificultades. Metidos en ella, leemos cosas que nos vuelven a sobrecoger del mismo modo que nos sobrecogieron a los dieciocho años. Bien es verdad que entonces una mitad no la entendíamos y la otra mitad nos deslumbraba, y que hoy, que pensamos entenderla toda y que, por consiguiente, nos consideramos a salvo de todo deslumbramiento, la vemos, no obstante, centellear de vez en cuando ante nuestros ojos como una espada de fuego que nos abriera las puertas del Paraíso.

Cuando un poeta mayor nos da a las generaciones jóvenes el resumen de su vida en el conjunto de su obra, no es cosa fácil enfrentarse a ella con ojo crítico. Propiamente hablando, nos faltan elementos de juicio; hemos de pasar aún por experiencias de las que el viejo está de vuelta, y, por añadidura, corremos el riesgo de descubrir lo que ya otros han descubierto hace tiempo. Por eso hemos de aceptar el legado o rechazarlo, según responda o no a nuestras necesidades vitales. Más que para entrar en sus pormenores estéticos, estamos capacitados para ver cuál es su oportunidad histórica. Las preguntas que cabe hacerse son, pues: ¿Nos gusta o no esta poesía? y ¿tiene vigencia o no la tiene? La respuesta que a la una se dé ha de estar en función de la que se dé a la otra: todo aquello que nos gusta es ya vigente por el mero hecho de gustarnos. El mero hecho de suscitar en nosotros una reacción activa da fe de su vida y su vigencia. De todos modos no faltarán respuestas negativas, a cargo, por el momento, de los componentes de la nueva ola que acaba de romper en la Costa Brava. A estos "hijos de la mar" no ya es que no les guste este tipo de poesía, sino que no les resulta de utilidad, y si le perdonan la vida y la incluyen en su antología (1), lo hacen en gracia a la expresa declaración del poeta de no ser obstáculo a las nuevas corrientes y de considerar la poesía como comunicación.

Hace pocos días me decía José Angel Valente que antes que comunicación, la poesía es, o debe ser, conocimiento. El poeta persigue un conocimiento de la realidad por medio de la palabra; al describir, descubre, y el último término de su oficio consiste en fijar los conceptos con el lenguaje más preciso de que dispone. El vocablo —según la expresión del clásico alemán— se ajusta a la idea como el paño mojado a la carne. Una vez en posesión del conocimiento por estos medios, puede el poeta proceder a su comunicación.

---

(1) José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix & Barral. Barcelona, 1960.

Estas son más o menos las ideas de Valente al respecto, que he recogido de viva voz y espero no haber falseado, y cuyas conclusiones suscribo, si bien para mí la poesía es otra cosa. Si la poesía es para Valente un medio intelectivo, para mí es una experiencia emocional. Busca Valente un conocimiento mejor de la realidad; yo, en cambio, persigo experimentar la verdad. La diferencia es importante: la realidad, que está fuera de nosotros, es susceptible de conocimiento; la verdad, que está dentro de cada uno, ha de ser sentida o experimentada. En el primer caso se trata de obtener una palabra de significado insustituíble que incorpore la idea; en el segundo, una palabra de insustituíble belleza que destaque, como determinadas prendas femeninas, la carne palpitante del sentimiento. Si la primera habla a la inteligencia, la segunda lo hace a los sentidos, y si la primera se vale de una aproximación lógica de pensamientos, se vale la segunda tanto de un olor como de una música como de la más disparatada asociación de ideas. Si la primera se vale de una terminología de progresiva precisión, en la segunda caben "enumeraciones caóticas", anfibologías conceptistas, imágenes verbales, cuya misión no es, naturalmente, fijar las ideas, sino actuar sobre los sentidos con la imprecisión absorbente y la difusión turbadora del beleño o el estramonio, que ya en las religiones antiguas facilitaban el trance místico, afinaban los sentidos y hacían vibrar en el interior del hombre las cuerdas de la verdad. Hay unos versos de Schiller que, a mi ver, expresan a la perfección este último concepto de la poesía, si bien para hacerlo se vale el poeta de un lenguaje de asombrosa precisión. El brillante resultado obtenido demuestra que los dos conceptos expuestos no son más que las dos caras de una misma moneda. Dicen los versos así (es Wallenstein quien habla, llorando la pérdida del joven Max Piccolomini):

...estaba junto a mí como mi juventud,
me convertía lo real en sueño,
moviendo el áureo vapor de las mañanas
en torno a la mezquina claridad de las cosas.

La conclusión común a ambos aspectos de esta misma poesía consiste, pues, en que, antes de comunicar, hay que disponer de material comunicable, que será, para el poeta "lógico", un conocimiento nuevo; para el "mágico", una inédita sensación.

Hasta ahora hemos visto que todo poeta comunica; pero mientras hay un poeta que comunica conocimiento y otro que comunica emoción, aparece un tercer tipo que comunica a secas. Este poeta-vehículo se limita a hacer la crónica en verso de la realidad circundante. Como expresan admirablemente, por un lado, José María Cas-

tellet en el prólogo a la mencionada antología, y, por otro, José María (Pemán) en sus versos "No persigo la apariencia—de un falso arte sonoro..." el poeta procurará que el hombre vulgar exclame al leer sus versos: "¡Eso es lo mismo que yo hubiera expresado si supiera escribir!" Así han hallado los poetas de esta tendencia una fórmula colectiva de expresión, fórmula ciertamente afortunada, ya que ha permitido componer versos aceptables a poetas que hasta ahora se habían caracterizado por su anodinidad. Todos estos poetas escriben indiferenciadamente bien en tanto no se salgan de la fórmula prescrita. Naturalmente, las fórmulas, por colectivas que sean, han sido inventadas por alguien, y por eso el mejor elogio tributable a los versos de cualquier poeta-vehículo consiste en decir de ellos que pudieran estar firmados por Neruda o Blas de Otero. Pero acaso todo esto no es más que un planteamiento falso de la cuestión, ya que en rigor este tipo de poesía no debe estar firmado por nadie. No perdamos de vista que, tratándose de la expresión de la rebeldía de la masa, del testimonio de un clamor colectivo, dejan de interesar las personalidades individuales y lo que éstas tengan que decir. Si el individuo se integra en la masa y se identifica con ella, lo más procedente será que su voz no desentone de las demás, y puestos todos a utilizar las mismas ideas y los mismos vocablos, el mismo lenguaje vulgar y corriente y los mismos temas de dominio público, tanto da que estos poetas portavoces firmen sus composiciones como que no las firmen. Los redactores de los periódicos, cuya misión es también exclusivamente *comunicar,* tampoco firman sus comunicaciones y se limitan a no discordar del estilo del periódico correspondiente; la única diferencia entre éstos y los redactores de Castellet estriba en que estos últimos comunican en verso y no reciben sus consignas de la Dirección General de Prensa. La poesía testifical, reivindicativa, periodística, realista, historicista o como se la quiera llamar, debería, en realidad, ser anónima; en todo caso, se podría permitir al poeta más caracterizado que al pie de sus composiciones pusiera un signo cualquiera...: tres asteriscos, por ejemplo. El de la falta de anonimato sería, pues, acaso el mayor reproche que cabría hacer a la antología de Castellet, en la que, si bien después de todo lo dicho, está muy bien que falte Juan Ramón Jiménez, es de todo punto inexcusable la omisión de Pemán.

En razón de esta nueva concepción de la poesía, la falta de personalidad se convierte en virtud. Los poetas preferidos serán los menos exhibicionistas, los más propensos al "self-effacement", los mejor dotados de capacidad mimética, entendiendo mimetismo como iden-

tificación o asimilación al medio ambiente. Los poetas con personalidad tendrán poco que hacer, ya que ningún poeta con voz propia se prestará jamás a cantar a coro; hay algunos que, sin embargo, lo hacen, y entonces vale más que se callaran, como es el caso de Blas de Otero, espléndido poeta, al dar fe de su propia rebeldía y vulgarísimo al dar cuenta de la de los demás. Se dirá que qué pasa entonces con Neruda; bien, vayamos por partes: Neruda no es uno más del coro, sino su director. Y respecto a Alberti, hay que puntualizar que, a fuer de ser el poeta más completo de nuestro tiempo, es, a la vez que "poeta en la calle", poeta católico —y hablo de sus últimos libros—, poeta surrealista y —¡anathema!— poeta "simbolista". En todo gran poeta tiene que haber de todo, ya que la poesía es búsqueda, y en la búsqueda hay más lugar a la duda que al fanatismo. Nadie tiene derecho a tomar del poeta la parte sola que le conviene para sustento de su tesis: de la misma manera que se utiliza la poesía de Alberti en estos últimos años para prestigiar una antología de poesía "realista" se la podría utilizar en la confección de una antología de poesía religiosa, y de la misma manera que de un texto de Machado desprende Castellet su teoría marxista de la poesía, de un texto de Machado desprendía hace años Dionisio Ridruejo la peregrina conclusión de que fuera fascista la ideología del poeta. A los poetas hay que tomarlos en su integridad; no es lícito ni válido eliminar de ellos lo que no nos gusta; a que el *Canto general* sea uno de los monumentos de la poesía contemporánea contribuye su fondo político, del mismo modo que del fondo político depende mucho la grandeza de la *Divina comedia*. Pero una cosa es aceptar de buen grado los prosaísmos de una obra poética y otra aceptar una obra poética que no consiste más que en prosaísmos.

¿Y qué papel juega en todo esto la poesía de Vicente Aleixandre? Uno bien secundario, fuerza es confesarlo. Con unos poemas de *Historia del corazón* cumple con el compromiso colectivista; alcanza, en frase de Bousoño, su "época de integración en la colectividad" para, a continuación y en el mismo libro, echarlo todo a rodar mediante su introducción innovadora en la poesía —como asimismo y muy atinadamente señala Bousoño— del elemento psicológico, propio hasta ahora de la novela burguesa, y, como tal, condenado sin remisión por los literatos "antiburgueses". Para colmo de males, pese a haber afirmado que "la poesía es comunicación", que

No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca...

Vicente Aleixandre, al "cantar por todos" con "voz colectiva y alzada", lo hace a la vez con acento personal e inconfundible. Puestas de este modo las cosas, cabe hacerle a Aleixandre los mismos reproches que se le harían a Neruda o al Alberti, excluído de la antología de Castellet: cultivan en exceso la personalidad; escriben demasiado bien; cantan en nombre de todos, pero no siempre para todos. En el *Canto general* las carabelas de la poesía descubren un fabuloso nuevo mundo, lo conquistan y lo emancipan; levanta Góngora

sus bandejas de pedrería
aljofaradas por el hielo,

y en las mismas

orillas gastadas por el pueblo
como por un océano,

va estrellando la poesía,

toda su vestidura de zafiros.

Quiere todo esto decir, bromas aparte, que para hacerse eco de los clamores colectivos no es estrictamente necesario vestir de andrajos a la poesía. El ideal social igualitario no consiste —me parece a mí— en que todos llevemos alpargatas, sino en que todos llevemos zapatos. Para concluir de una vez con este tema, un tanto digresivo, saldremos al paso de los que nos censuren la beligerencia acaso excesiva concedida a la "nueva ola de la Costa Brava", arguyendo que sería absolutamente injusto y nada honrado el silenciarla, ya que, por poco que estemos de acuerdo con estos "nietos de la ira", hemos de contar con ellos forzosamente en el panorama poético español, por lo mismo que en el taurino no podemos prescindir del "Chamaco" ni en el político del Generalísimo Chiang-Kai-Chek.

En la joven poesía española se dan, como podemos ver, tres tendencias perfectamente diferenciadas entre sí, a las que convencionalmente calificaremos de "intelectual", "sentimental" y "testifical" (o "histórico-realista"). Si para esta última sólo cuenta lo *actual* en poesía, las dos primeras buscan en la poesía lo *permanente,* y para ellas tiene Vicente Aleixandre toda la vigencia que la tercera le niega. La razón y la clave estriba en la actitud de su poesía frente al tiempo. Para Vicente Aleixandre es la poesía un modo de detener el paso del tiempo. Unas veces es Josué ordenándole al sol que se detenga; otras, Felipe II, impidiéndole que se ponga en sus dominios. Sabe que ensanchando su ámbito vital e intensificando sus vivencias el tiempo quedará, en cierto modo, detenido. Como en la leyenda de San Virila, Vicente Aleixandre permanece siglos y siglos extasiado

ante el canto de un ave: la poesía, y este canto opera para él la inmovilidad secular de las cosas. Extensión e intensidad son, pues, sus notas fundamentales. En lo que a la extensión se refiere, hay que tener en cuenta los ramajes cósmicos de esta poesía, sus raíces telúricas, su fauna salvaje y su flora exuberante en pasajes situados más allá de los límites y las edades de la tierra. Desde el punto de vista estrictamente formal, corresponden a esta cosmovisión sus imágenes concebidas a partir de la magnitud de las cosas:

Alto, padre, como una montaña que pudiera inclinarse,

o de la intensidad de los actos:

Por más que las mujeres los besen, esos botones no echarán afirmaciones que se agiten en abanico.

Precisamente San Juan de la Cruz, cuando quiere alcanzar el éxtasis místico, llegar a la posesión de Dios, es decir, instalarse por encima del tiempo, recurre a un modo de expresión análogo:

Volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Para comprender bien la nota de la intensidad en Aleixandre hay que tener presente su afán de dejar constancia de lo vivido, de hacerse eterno identificándose con los seres de la Naturaleza, de amar y poseer el Universo a través de las criaturas y las cosas. A veces parece incluso que quisiera convencerse a sí mismo de que el amor recordado y recreado por él fué aún más real de lo que lo fué en realidad. "Amé; amé", se repite ansiosamente, como si una voz interior le dijera: "¿Estás seguro?" Y es que necesita estarlo, pues de la realidad poética de ese amor depende nada menos que su eternidad de hombre-dios en el Universo. El poeta es dios, o aspira a serlo, en gracia a su función creadora. Su propósito de instalarse en el centro del Universo:

(Soy un aspa de caminos que me lleva a mí mismo...
...las sendas todas han convergido hasta el centro de mi ombligo...)

obedece al afán de recobrar su divinidad eterna en cumplimiento —en palabras de Camus— del mandato nietzscheano de abismarse en el Cosmos. Si San Juan de la Cruz supera la noción del tiempo mediante la posesión de Dios, Vicente Aleixandre lo lleva a cabo haciéndose dios él mismo, señor absoluto del pasado y del futuro que de él solo emanan, que a él tan sólo deben la existencia. Una vez proclamado dios, destruye para crear, y lo hace por un acto de amor:

besarte es pronunciarte...

suprime lo perecedero para mayor gloria de lo inmortal. Si para él el amor es destrucción, lo es en el sentido de que al aniquilar a la amada o ser aniquilado por ella:

> *Boca con boca muero*
> *respirando tu llama que me destruye...*

se elimina la parte de los seres y las cosas, sujeta aún a la servidumbre del tiempo. No es difícil rastrear las huellas románticas. Por un lado, está el rebelde pesimismo de Larra:

> *...se parece a la hiedra y a la mujer; abraza para destruir...*

y Aleixandre, a su vez, exclama:

> *cuerpo que te ceñiste a una tapia vibrante.*

Por otro lado, el júbilo platónico de Bécquer:

> *Sé que dos cuerpos se aman, dos almas se confunden,*

—repite Aleixandre—. Esta fusión y confusión importan asimismo mucho en la poesía aleixandrina, en cuanto que por ellas alcanza el poeta la "unidad de la vida" que predicaba Rimbaud. Ya en otra ocasión he escrito que el artista no sólo ha de saber distinguir y separar, sino también confundir, cuando llega el caso, y a este respecto conviene no olvidar que "la irracionalidad concreta, el azar objetivo" (Camus) son los principios surrealistas que informan la poesía española de la Primera Dictadura, y que, en virtud de ellos, persigue la poesía, como dice Andrés Bretón, conquistar "un cierto punto del espíritu desde donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro... dejan de ser percibidos contradictoriamente".

El dios-poeta vencedor del tiempo no puede, pues, vincularse a una época determinada ni a la problemática de esa época. Al decir "amo, luego existo" ha abolido las fronteras del tiempo (cada vez que nos enamoramos quisiéramos invadir con nuestro amor el pasado irrecuperable de la amada), y al abolir el tiempo ha logrado la unidad de la vida. Su misión no es ya dar testimonio, sino descubrir y vaticinar; abrir caminos y revelar misterios. *Caminante, no hay caminos—se hace camino al andar*, ha dicho precisamente don Antonio Machado. Por más que le conmuevan las circunstancias históricas (nadie que sea bien nacido se evadirá de ellas); por más que se sienta *sin sdberlo..., totalmente solidario* de *una sola criatura viviente. padecida;* por más que se haga eco del clamor colectivo, jamás abdicará de su puesto privilegiado en el Universo, donde sabe que, por estar al margen del tiempo, es mayor su eficacia. Si su misión consiste en iluminar la realidad con las luces de la verdad, mal logrará

su propósito confundido entre la masa. Además, la actitud del poeta es, ante todo, crítica y rebelde; el poeta está disconforme con un orden de cosas y la importancia de su tarea depende de la diferencia existente entre realidad y verdad; el poeta busca acortar la distancia entre ambas y, de ser posible, hacerlas coincidir; pero mientras la misión del poeta «actual», rebelde al orden de cosas de la sociedad política, dejará de tener razón de ser una vez triunfe su verdad; es decir, el nuevo orden de cosas de *su* sociedad política, la misión del poeta "permanente", rebelde al orden de cosas del Universo, sólo podrá ser alterada por un cataclismo cósmico al que no es probable que sobreviva ningún lector de poesia. Por esto es difícil que, aunque llegado determinado momento histórico, el individualismo —como observa Bousoño— pierda actualidad, liquide el poeta de golpe y porrazo su "original y coherente visión del mundo" y deje de expresarla en "un estilo muy personal". Téngase en cuenta que Vicente Aleixandre no busca con su poesía una revolución social, sino una revolución cósmica; que no es proclamarse jefe de Estado o ministro de Educación lo que persigue, sino erigirse nada menos que en dios.

El auditorio de una poesía de tan altas miras tiene por fuerza que ser limitado, y esto no se le escapa al poeta deseoso de comunicación. Por eso, cuando ha querido comunicarse con la mayoría, en este caso el pueblo español en armas, ha recurrido al romance tradicional, y no es de creer, en cambio, que él crea que cualquier poema de *Historia del corazón* sea capaz de enardecer a ningún combatiente. La eficacia social de la poesía es, desgraciadamente, relativa. Decir, como dice Celaya, que la poesía es un instrumento para transformar el mundo equivale exactamente a afirmar que "a los pueblos los mueven los poetas", bella aseveración de acreditada ineficacia, pues la historia más reciente nos demuestra que a los pueblos no son los poetas los que los mueven, sino los pintores.

Existe hoy día una tendencia general a dar una formulación subrepticia a los temas más vitales y urgentes. La imposibilidad de hablar claro, aparte de hacernos maestros en entrelíneas, favorece, sin duda alguna, las tergiversaciones de todo género. Hay, por ejemplo, quien habla de libertad en sus versos cuando, en verdad, debiera hablar de igualdad que es una cosa muy distinta. Vivimos, por otra parte, en un mundo de contradicciones, sometidos al tormento de escoger entre igualdad y libertad. La elección que hagamos dependerá de que nos consideremos fuertes o débiles, egoístas o generosos. Si generosamente pensamos en los débiles, que son los más, enterremos la libertad y, con ella, la verdadera poesía. La libertad no les sirve

a los débiles más que para verse oprimidos por los fuertes. La igualdad es la única garantía que los débiles tienen frente a las libertades que los fuertes saben tomarse. La igualdad forzosa es lo único que puede salvar a los poetas débiles de verse obliterados por los poetas fuertes, de individualidades acusadas. El dilema en que esto nos pone es ciertamente peliagudo, y debemos sumar todos nuestros esfuerzos para, ya que todo se ha perdido, hasta el honor, salvar al menos la poesía. Dejemos incluso de escribir, si así lo exige el bien de la sociedad, el triunfo de la justicia, pero no querramos encender una vela a Dios y otra al diablo, llamando poesía a lo que no lo es. No nos llamemos a engaño: tengamos el valor de confesar que estamos dispuestos a renunciar al arte mismo si es preciso, pero no contemporicemos fabricando un arte acomodaticio al uso de los tiempos. A los intelectuales españoles se nos va toda la fuerza por la boca, en versos crípticos y estériles manifiestos; a la hora de la decisión todos nos desentendemos de nuestras inquietudes, y, luego, es el arte el que sufre las consecuencias de nuestra cobardía. La pregunta que hay que hacerse es si vale la pena abjurar de la poesía, poner prisiones a la libertad del arte y el pensamiento; si lo que con ello se consiga nos va luego a compensar estas pérdidas. De momento, y tal como están las cosas, ya que no somos capaces de mejorar el tiempo malo, pongámonos al menos por encima del tiempo. Por encima del tiempo está la poesía que perdura, y el bastón de mariscal de la intemporalidad está dentro de cada una de nuestras mochilas individuales. En su fase individualista ha operado Vicente Aleixandre —como en otro terreno Pablo Neruda— una revolución en la expresión poética española. La generación del 27, integrada por grandes individualidades, está aún viva entre nosotros y, lo que es más grave, sin superar cualitativamente. Aún es mucho lo que nos queda que aprender de ellos, lo que nos queda por recoger de ellos en forma de tradición, entendida como quería Valéry al decir que no era su propósito reproducir las obras maestras, sino experimentar a su vez el sentimiento que las hizo posibles.

Mientras persigamos esta experiencia, mientras no se decrete la abolición del arte y del pensamiento por razones de interés social o nacional, habrá que contar con libros como éste de las *Poesías Completas,* de Vicente Aleixandre, piedra angular, hoy por hoy, de esta Torre de Babel que es la poesía española.—AQUILINO DUQUE.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, "Una interpretación de la Historia Universal". Revista de Occidente. Madrid, 1960.

Henos aquí ante la palabra de don José Ortega y Gasset. En pleno filosofar orteguiano: ni más ni menos. Y no es poco. Ortega y su circunstancia. El pensador ilustre y un público selecto y fiel, al que algunos periodistillas reticentes, de tres al cuarto, quisieron ridiculizar, recibiendo en muy justo obsequio un varapalo épico, tremendo.

Para los que no tuvimos el honor de oírle este curso "En torno a Toynbee" es, seguramente, el documento más exacto que nos puedan dar para revivir lo que fué un muy sugerente filosofar, injerto en una insuperable manera de exponer y decir. A pesar de esto, recensionar a Ortega nunca es tarea fácil y más cuando se trata de unas conferencias, que él quería lecciones, ante un público tan numeroso como el que llenaba el cine Barceló en el curso 48-49 del Instituto de Humanidades. "Las rubias abejas del pensamiento" que zumbaban con insistencia a su alrededor, le llevaban continuamente la miel de mil panales exquisitos. El filósofo casi jadea para atender y para renunciar. Indica y abandona. Es como un Pedro Recio que pondera manjares al tiempo que retirándolos va. También nosotros, aunque pueda parecer extraño, jadeamos algo al querer seguir el hilo no dejándonos perder en tanto delicioso meandro.

Ortega está en colmada madurez. Acaban de pasar varios años de forzoso silencio, mientras ha visto cumplirse múltiples ideas, profecías, ilusiones, decepciones también, que él había anunciado largo tiempo ha. El filósofo reivindica y aclara, ataca y no se muerde la lengua de madrileño castizo. "La tan complicada y tan pluscuanfrondosa" —son sus palabras— obra de su contemporáneo el gran historiador inglés, es un gran espolique para que Ortega, que acaba de fundar el Instituto de Humanidades, junto con Julián Marías, expusiera múltiples ideas sobre temas de carácter netamente ejemplificador dentro del inmenso campo de lo humanístico. La brevedad de existencia de que gozó esta cara tarea orteguiana no debe hacernos olvidar su honda significación. Para Ortega debía ser como institucionalizar algo siempre muy querido y arraigado. (Y al escribir esto se nos viene a las mientes los afanes dorsianos de fundamentar su Ciencia de la Cultura. España ha rendido, por tanto, su tributo egregio a la consolidación y puesta en forma de eso que puede parecer tan vago, pero es tan esencial, y que llamamos vulgarmente Cultura.)

Ortega reconoce la excepcional categoría de la obra en cuestión y prueba de ello es que consagrará un curso de doce muy densas lecciones a merodear y penetrar muy en serio en toda su hondura. Pero

Ortega es duro con Toynbee, porque, en general, es duro con los historiadores. La Historia es esencial a su sistemática donde razón histórica es el término primero que llega a ser equivalente de razón vital. Anhela con urgencia que el material histórico adquiera estructuras firmes y se ponga a la altura de los tiempos. Y de esa teoría de la vida humana de la que acá y acullá nos está levantando el velo, o del "aquí" y del "allí", que son muy decisivas categorías metafísicas, según nos revela en este mismo curso. A Ortega le encocora que de la ingente información de Toynbee no se saque mejor partido. Y quiere imponer disciplina a aquel maremágnum de datos; que éstos no embriaguen y tienten a caprichosas desviaciones. La realidad no debe violentarse con teorías e hipótesis más o menos infundadas, sino que debe ser examinada y siempre vista desde unos ángulos donde lo vital cobre plenitud de sentido, que será tanto como decir sentido histórico. La realidad histórica es demasiado seria para tolerar juegos malabares, aunque se hagan con espíritu de inocencia. Al estar en vilo el pasado, aunque sea remoto, somos también nosotros los que percibimos el eco de una equivocada interpretación, sintiéndonos más inseguros, menos transparentes a nosotros mismos.

Ortega nos declara una vez más su amor a Roma. De las llamadas cuatro grandes creaciones de la Humanidad —metafísica griega, religión de Israel (dejando aparte su origen divino), derecho romano y técnica moderna—, nuestro autor ha prestado más insistente y temática atención a las dos últimas. Recuérdese su ensayo "Sobre la muerte de Roma" y el muy certero "del Imperio romano", que adquiere en éste precisiones estupendas. Pudiendo comprobar incluso lo que podría denominarse "tono conservador" del ilustre escritor político que Ortega fué. Naturalmente, la palabreja sería para echarse a temblar, pero como toda designación referente al asunto Ortega, ya entraña notoria peligrosidad confusionista, dejésmola estar... Ortega demuestra en sus apreciaciones de las formas político-sociales una gran dosis de sentido común. Su insistencia en la vida y en su constitutivo de razón histórica han anudado su pensar íntimamente con la realidad.

Albricias, amigos, los que con el clásico ímpetu juvenil condenáis al filósofo por demasiado esteta y aristocrático, por carecer de un fuerte sentido social... Pues es claro que Ortega no tiene nada demagógico. Y sobremanera en sus últimas obras —"El hombre y la gente" y esta que hoy comentamos— lo que destaca es un inteligente tono conservador como dijimos. Los párrafos terminantes que dedica al Derecho, al hablar de la concordia, no creo que pudiera superarlos el pensador más contrarrevolucionario. (Brindaría gustoso este tema a Fernández de la Mora, que anunció un libro sobre Ortega, si es que como sospecho

ya no cayó en ello.) Ortega se revuelve enérgico contra lo que se ha venido llamando "motorización del Derecho". Para él el derecho debe funcionar principalmente como creencia, como firme subsuelo sobre el que se monta la abigarrada vida social. Debe ser el gran crédito que se abre a esa extraña y compleja realidad que es la humana convivencia. En la última lección nos dice cosas como estas: "Así, el Derecho resulta ser lo que va a haber mañana cuando se haga la nueva ley más justa, más por lo mismo lo que nunca hay hoy, pues lo que hay hoy sólo sirve para invitarnos a sustituirlo. El Derecho es así la *lex ferenda* que se resuelve contra la *lex lata* y la destruye." Y un poco más abajo nos dice: "Todos los grandes pueblos han contribuído a destruir todo derecho y hoy ya nadie tiene derecho, porque no hay derecho, pues es no haberlo que, por puro azar, queden como islas flotantes tal y cual institución de derecho privado que, rota la arquitectura integral del sistema jurídico, se degradan hasta ser meros e insustanciales reglamentos." Y se extremece al notar que su admirada Inglaterra, egregia prueba de continuidad, también cae en estas profundas simas de antijuridicidad.

Para ejemplarizar algo sobre la crítica que hace a Toynbee señalemos su repulsa de la idea de nación y de la violenta y arbitraria separación radical que hace de las civilizaciones y las sociedades primitivas. Ortega, que fué un claro precursor de los Estados Unidos de Europa, reivindica a la nación de las fuertes diatribas del inglés.

La última parte del libro sube fuertemente en densidad; la mostración, aunque sea tan relampagueante como es típico en él, de incitantes y cruciales atisbos y tesis filosóficas, se hace muy frecuente. Esto nos hace pensar en la conveniencia urgente de un índice de materias, labor que es indudablemente dura, pero que en el estudio de nuestro pensador se hace poco menos que imprescindible. Esperemos que la Revista de Occidente que lleva con tanta filial devoción la publicación del frondoso legado no tarde demasiado en darle cumplimiento.

Al hilo de la exposición de las más importantes ideas del autor de "Estudio de la Historia", Ortega va contrastando sus propios puntos de vista. Así, por ejemplo, al mencionar uno de los puntos claves de aquél: el binomio reto-respuesta. Y precisa del siguiente modo: «Mi idea del principio «reto-respuesta» se diferencia radicalmente de la de Toynbee por estas dos notas: primera, la vida humana es no en tal o cual ocasión, sino de modo constitutivo y permanente, un tener que responder el hombre a las dificultades que se encuentra, so pena de sucumbir, es decir, de que no haya vida humana; segunda, viceversa, no existe ninguna circunstancia o elemento del contorno, y menos sólo del contorno geográfico, que por sí pueda constituir dificultad para

el hombre, cualquiera que ésta sea, sino que sólo se transforma en dificultad relativamente a como sea el hombre que con ella se encuentra.» Y acto seguido pone ejemplos sumamente certeros y curiosos al igual que en otros pasajes; así con el erudito examen del vocablo hígado, que nos aclara sobremanera en qué consiste el método de la razón histórica, imprescindible en todo el estudio del amplio campo de las Humanidades. Por lo demás, las ideas de la crítica de reto-respuesta se encuentran ya en "El Espectador".

Sobre la realidad radical, sobre la idea de sustancia entendida como menesterosidad, sobre el mando y temas vecinos de sociología —que encontrarían la explanación anunciada en el curso siguiente dedicado al hombre y la gente—, sobre el profetismo del intelectual, acerca de la erudición, en torno a la "tibetanización" de España... son un parco muestrario del enorme cúmulo de sugerencias de toda índole que Ortega levanta continuamente al pasar.

A nosotros, repetimos, nos ha costado dar noticia de este libro. Pero que esto no lleve a la idea de inconexión. La crítica de la problemática más esencial de Toynbee queda lograda plenamente y en claro. Pero la orla incesante de consideraciones que le pone en todo momento hace que estas adherencias revistan, al menos para nosotros, mayor importancia incluso que el comentario propiamente histórico.—Ramón García de Castro.

EL SISTEMA ESTETICO DE CAMILO JOSE CELA. ESTRUCTURA Y EXPRESIVIDAD (*)

Camilo José Cela es uno de esos pocos escritores que alcanzan a ser todo, o casi todo, en la literatura y en la vida. En ese "todo" Cela ha conseguido sintetizar, con feliz acoplamiento, su extraña peripecia personal, su aventura literaria y una fuerte dosis de atracción hacia sus cosas. En su peripecia personal se suman —según confesión propia— el haber sido, sucesivamente, "hijo de familia con un buen pasar, soldado profesional, poeta, torero, andarríos, funcionario, pintor, actor de cine, periodista y conferenciante". A lo que es preciso añadir, de buena tinta, esa ingente noticia —casi leyenda e veces— que ha protagonizado durante sus correrías por la América Hispana. De Cela he oído hablar con muy desigual tono, pero siempre en cantidad, en tantos países hispanoamericanos como pisé. Sus intervenciones públicas —conferencias, coloquios, entrevistas de prensa, etcéte-

(*) Olga Prjevalinsky. Editorial Castalia. Col. «La lupa y el escalpelo», 1960.

ra, y sus "repentes" frente a cursis e inoportunos han cimentado una aureola de admiración que sólo tiene igual en la justa fama que disfrutan los recuerdos de Baroja, Marañón, Ortega y Gasset y algunos otros ingenios hispanos.

Por América del Norte tampoco anda Camilo José Cela desasistido de interés. Son ya bastantes los doctorandos norteamericanos que han venido expresamente a España a realizar sus tesis sobre aspectos literarios, lingüísticos o estilísticos de la obra de Cela, aparte de que la mayoría de sus obras están vertidas en inglés.

Todo ello da pie, más que suficiente, para apuntalar de una vez para siempre cierta fanfarronada lanzada al aire de una mañana soleada de Madrid, en la terraza del Café Gijón, por Cela entre una corta asamblea de aprendices de escritor: "Yo ya soy tema de bachillerato." De esto hace algunos años. Creo, si mal no recuerdo, que fué antes de irse a su taller mallorquín y, por tanto, de su ingreso entre los inmortales. Efectivamente, Cela no es tan sólo tema de bachillerato, sino que la atención despertada por su obra se ha extendido hasta el severo marco de las universidades; sobre todo en los Estados Unidos de Norteamérica, por aquello de los doctorandos y por varias causas más, entre las que se encuentra el libro publicado recientemente por Olga Prjevalinsky, profesora de la Universidad de Búfalo, con el título de "El sistema estético de Camilo José Cela. Expresividad y estructura".

Olga Prjevalinsky se ha enfrentado con la obra de Camilo José Cela —o, para ser más exactos, con una de sus obras: "La Catira"—, para algo más que para hacer un ensayo, un comentario o uno de esos trabajos remilgaditos que suelen hacer a veces los maestros con pujos de pseudoerudición. Olga Prjevalinsky ha tomado una sola de las obras de Camilo José Cela, "Historias de Venezuela. La Catira", y la ha desmontado minuciosamente, a través de una delicada disección, para adentrarse en la búsqueda de lo que llama "el sistema estético de Camilo José Cela".

A lo largo de las páginas de ese estudio saca a la luz una serie de ulteriores razones de la obra de Cela que pueden servir o bien para dejar perplejo al simple lector de invenciones, o para convertir a esta obra en material de seminario universitario, siempre que se la mire al trasluz analítico.

Olga Prjevalinsky explica con una lógica y un método aplastantes, de Conan Doyle profesoral, los resortes de la expresividad, las claves del estilo y muchas cosas más en torno al esqueleto gramatical que late bajo la sugerente prosa de Cela.

A juicio de Olga Prjevalinsky, "La Catira" es la obra de Cela que ofrece mayor variedad y belleza de expresión. Al parecer, la especial estructura literaria que sostiene esas páginas de invención viene a representar el momento estético más interesante de la producción de su autor, el más rico en expresiones y el de más intensa complejidad constructiva.

Aunque todo eso lo tenía intuído el lector de "La Catira" sin explicaciones ni consecuencias, así como se había apercibido de una torrentera de venezolanismos, muchos de los cuales sonaban a viejo castellano, sin embargo, hasta que Olga Prjevalinsky ha aplicado su eficaz método de prospección de esas ocultas fuentes de potencia expresiva, puede decirse que sobre "La Catira" no se había proyectado un juicio sensato y serio. Las críticas y los comentarios habituales son otra cosa, y se han visto muchas veces —a impulsos de pequeños resquemores— mediatizados por un quítame allá esas pajas de menor cuantía, ausentes de criterio objetivo. Por ello, el libro de Olga Prjevalinsky, razonador, sereno y objetivo, está causando tan gran favor a la obra que Cela escribió sobre tema y ambiente venezolanos, aunque "La Catira" para andar por sí misma no precisase de andaderas. Pero el estudio que comentamos sirve, por su competencia en cuestiones de estilística literaria, para fijar con criterio científico las condiciones que adornan la estética de Camilo José Cela.—ANTONIO AMADO.

"LA MINA", DE ARMANDO LOPEZ SALINAS (*)

La mina es un libro llano, bien contado, un trozo de vida de la España de ahora. Es una novela que enfoca de lleno uno de nuestros más graves problemas: el de los campesinos sin tierra, que un día, hartos de esperar en la plaza, se van a la ciudad a improvisarse obreros, a ganarse un jornal en las fábricas, en las minas, en todos los sitios en donde el trabajo es posible.

Es una novela tan llena de tema, que casi no le ha sido preciso al novelista inventar una intriga. Narra, simplemente, por un método impresionista, captando la realidad desde sus diversas facetas. Todo el libro plantea un pavoroso problema social, y es una protesta indignada contra un determinado estado de cosas. Pero no se queda aquí. No se trasluce a través de sus páginas un programa previo, una idea gritada por el autor al margen y por encima de la narración que está

(*) Ed. Destino, S. L., Barcelona, 1960, 247 págs.

escribiendo. La conclusión sale por sí misma, sin necesidad de fórceps extranovelísticos. Pero no se trata ahora tanto de la conclusión, sabida ya, evidente desde mucho antes de que esta novela se escribiera, como de interiorizárnosla, de hacernos compartir un problema humano, cotidiano y casi vulgar, a pesar de su tremenda trascendencia. Es decir, de devolver una dimensión vital a lo que para muchos de nosotros se había transformado en un esquema intelectual. Por ello, junto al carácter de alegato que limpiamente posee esta novela, toda ella es un canto a la vida y al trabajo que la dignifica, a las ilusiones de los hombres, que las contrariedades, la muerte misma, no pueden detener.

López Salinas ha resuelto una situación muy difícil. Al narrar un caso lamentable, que pudiéramos llamar estadístico, podía haber aherrojado su novela en un pesimismo sin mañana. Y, sin embargo, no es así. Sin mermar en nada su escueta y tensa exposición, la novela es optimista, acaso por ese amor a la vida ya aludido, que la impregna toda, o, dicho de otro modo, porque está llena de futuro. La tragedia final, aunque esperada, se presenta impensadamente, y la muerte de los protagonistas no significa la muerte del mundo.

La mina es una primera novela. Esto se nota más en alguna torpeza idiomática —que López Salinas superará rápidamente— o en alguna ligerísima inconexión entre sus capitulillos, que en el curso de la narración misma. No hay aquí altibajos, partes acertadas y partes descuidadas. Toda la novela mantiene una misma elevada calidad, un mismo fluir suave, pero sin pérdida de pulso. El novelista se revela dueño de su tema y de sus medios expresivos; buen conocedor y buen observador, sabe cómo la trama se teje por hilos de muy diferente matiz, cuyo camino hay que seguir, porque sólo de esta manera se llega a la vida y a la novela como creación artística.

Hay un momento en este libro, llano, como he dicho, es decir, sin grandes frases, sin grandes nombres, sin que intente remover en sus lectores sentimientos altisonantes, hay un momento, digo, en que la emoción se apodera de nosotros. Es cuando, después de la tragedia, el periodista va tomando sus notas: "Luciano el "Cordobés", soltero, treinta y cuatro años, de Rute. Pedro Jiménez el "Extremeño", casado, escombrero, veintinueve años, natural del Gasco, Ayuntamiento de Nuñomoral", etc. Al apuntar estos nombres vulgares, con sus brevísimas indicaciones, el novelista les rinde homenaje, y nos sabe comunicar esa indefinible sensación, mezcla de orgullo, ganas de llorar e interrogante sobre nosotros mismos, con la que de niños —y alguna vez de mayores— saludamos el cortejo de los héroes.

Los dos ciclos de la vida de los protagonistas, el campesino y el minero, aparecen sucesiva, pero íntimamente enlazados. Mientras Joaquín es campesino, la mina se presenta insistentemente con su aureola de trabajo seguro y dinero rápido. Pero la tierra tira. Cuando, al fin, Joaquín se decide y rompe las amarras de su vida para forjarse otra nueva, la tierra, la mentalidad campesina sigue obrando en él: individualismo, sentido del ahorro —las ganas de volver— y peculiarísimo concepto, o más bien sentimiento, de la propiedad. Dentro del orbe minero, el antiguo conservadurismo se fracciona para dar paso a otras posiciones. Los ecos ideológicos llegan con más facilidad a la mina que al campo. Y en este sentido, Ruiz, el minero minero, asturiano de Langreo, es el que lógicamente defiende las ideas de protesta colectiva, las ideas más "peligrosas" para la dirección de la Empresa. Cada cual tiene su manera de pensar. Esto está en *La mina* muy bien conseguido. Los obreros discuten, y ni por un momento sus palabras nos saben algo así como a recuelos de Derecho Político; son reacciones naturales ante la realidad —trabajo duro y peligro de la vida— y ante la influencia de un ambiente política e intelectualmente empobrecido.

Todo en *La mina* nos sabe a intrahistoria. Son los pequeños hechos, la aventura gris e innominada de miles de españoles, compatriotas nuestros, que nunca son *noticia,* si no es cuando mueren, cuando se produce un gran accidente colectivo. Y, sin embargo, son seres como nosotros, que sufren, piensan y anhelan, hombres que integran esa borrosa cotidianeidad que hace posible las grandes acciones, el acaecer de la Historia, eso mismo que con más o menos orgullo llamamos España.—ALBERTO GIL NOVALES.

INDICE

Número 133

Páginas

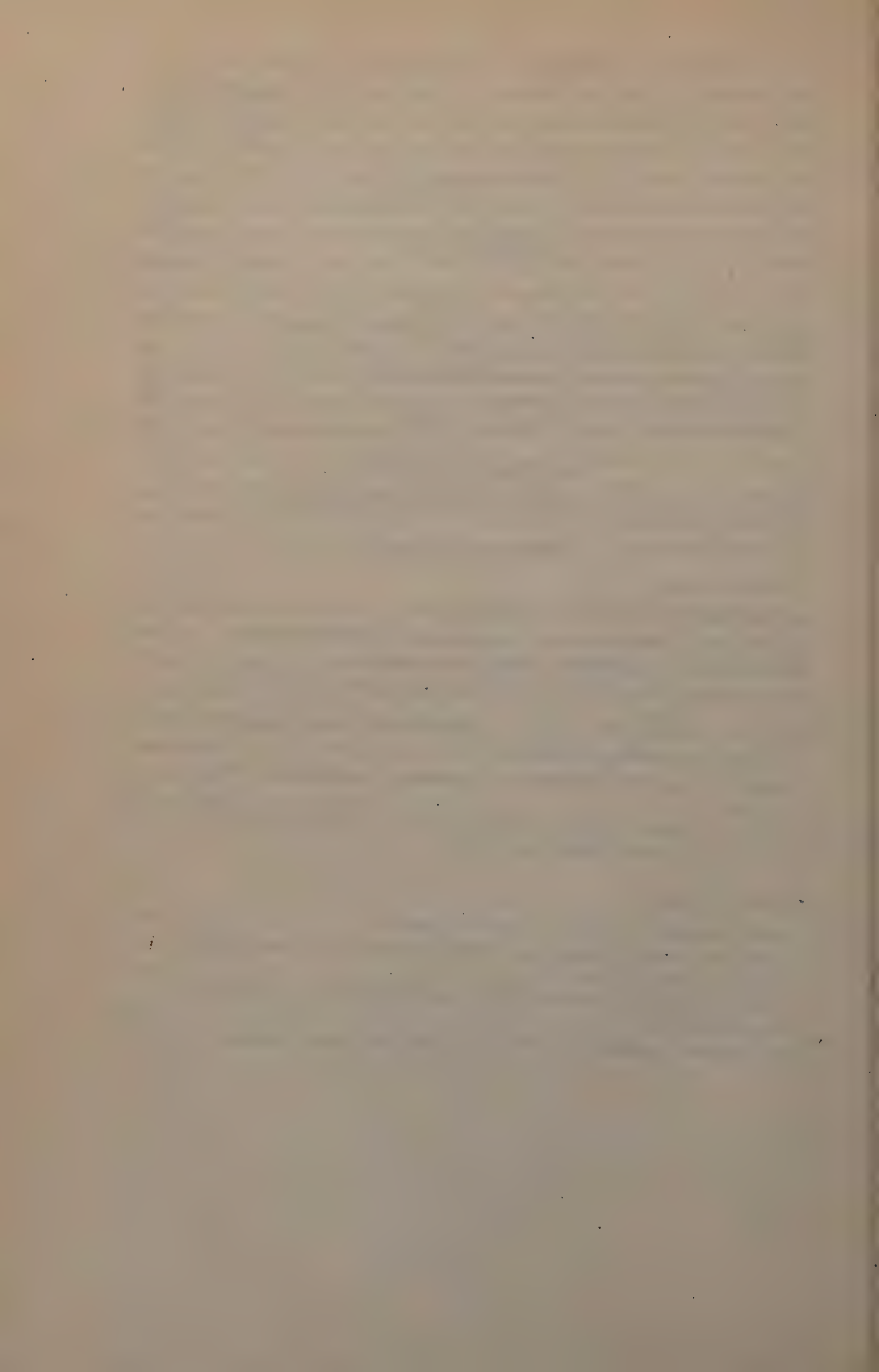
ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:



Indice alfabético de autores correspondiente al año 1960

CH

D

E

F

G

O

P

Q

R

S

T

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas de sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 2440600

Dirección......... Extensión 250
Secretaría......... — 249
Administración. — 221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Seis meses	100 pesetas.
Un año	190 —
Dos años	350 —
Cinco años	800 —
Ejemplar suelto	20 —

EDICIONES CULTURA HISPANICA

BIOGRAFIAS

Antuña, José G.—**Un caudillo: el general Fructuoso Rivera, prócer del Uruguay.**

Areán González, Carlos A.—**Ramón de Basterra.**

Ballesteros, Mercedes.—**Vida de la Avellaneda.**

Belaunde, Víctor Andrés.—**Bolívar y el pensamiento político de la revolución hispanoamericana.**

Cardenal Iracheta, Manuel.—**Vida de Gonzalo Pizarro.**

Cereceda, S. J., P. Feliciano.—**Diego Láinez, en la Europa religiosa de su tiempo** (2 tomos).

Cereceda, S. J., P. Feliciano.—**Semblanza espiritual de Isabel la Católica.**

Garcés, Jesús Juan.—**Vida y poesía de Sor Juana Inés de la Cruz.**

García Serrano, Rafael.—**Cuando los dioses nacían en Extremadura.**

López Herrera, Salvador.—**El Padre José de Anchieta, fundador de Sao Paulo de Piratininga.**

Magariños, Santiago.—**Hernán Cortés: estampas de su vida.**

Magariños, Santiago.—**Quijotes de España.**

Manzanares, Alejandro.—**De Colón a Bolívar.**

Miró Quesada, Aurelio.—**El Inca Garcilaso.**

Pujadas, P. Tomás L.—**San Antonio María Claret, Apóstol de nuestro tiempo.**

Viqueira Barreiro, José María.—**Joaquín Paço D'Arcos.**

Ximénez de Sandoval, Felipe.—**Cristóbal Colón: evocación del Almirante de la Mar Océana.**

Zubizarreta, Carlos.—**Capitanes de la aventura: Irala y Cabeza de Vaca.**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETÍN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de .... núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de ....: pesetas se compromete a pagar a la presentación de recibo / contra reembolso (1).

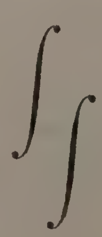
Madrid, ... de .... de 195...

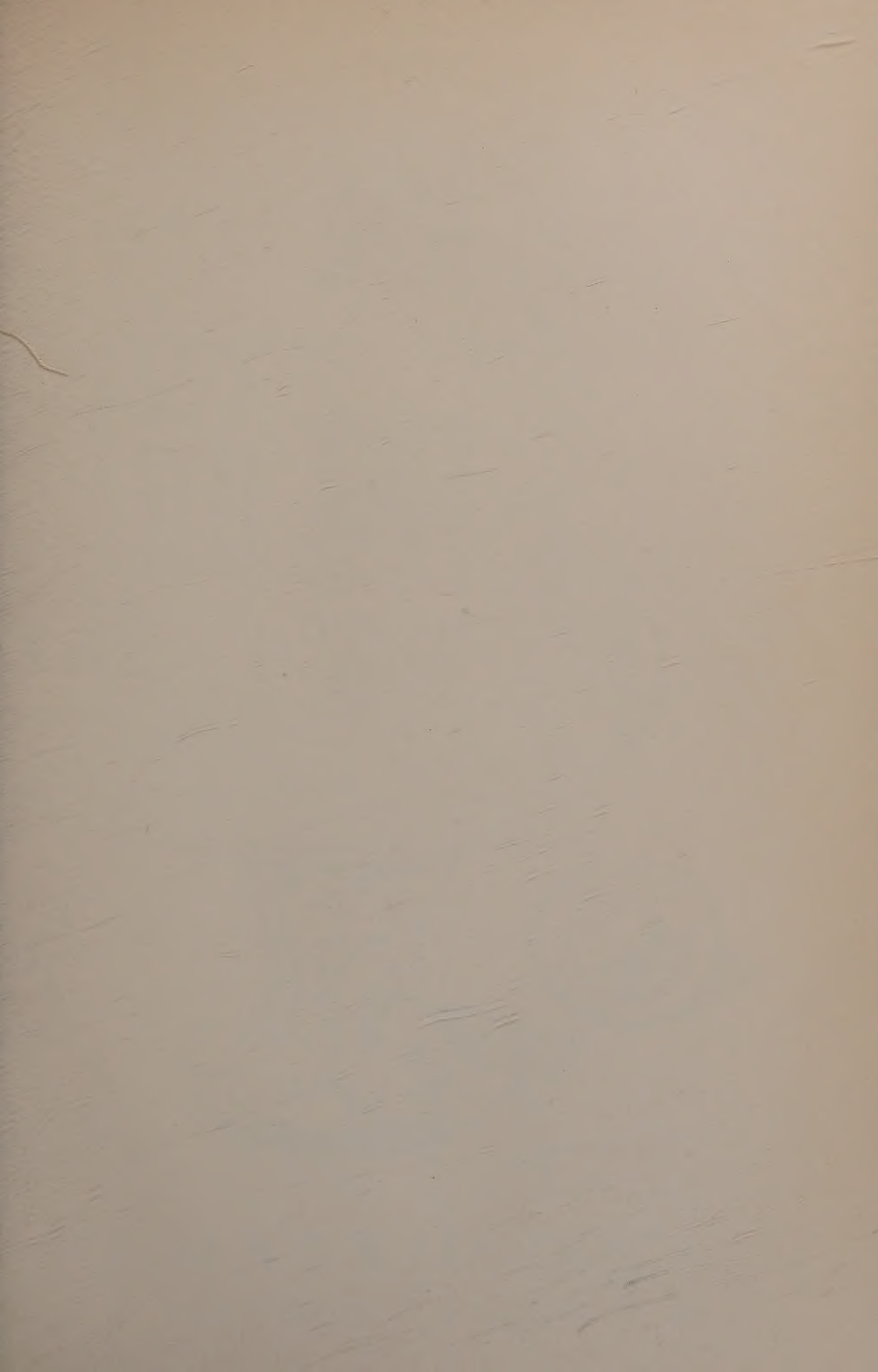
El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.





EDICIONES
MUNDO
HISPANICO